HEITOR
VILLA-LOBOS

Ministério da Educação | Fundação Joaquim Nabuco

Coordenação executiva
Carlos Alberto Ribeiro de Xavier e Isabela Cribari

Comissão técnica
Carlos Alberto Ribeiro de Xavier (presidente)
Antonio Carlos Caruso Ronca, Ataíde Alves, Carmen Lúcia Bueno Valle,
Célio da Cunha, Jane Cristina da Silva, José Carlos Wanderley Dias de Freitas,
Justina Iva de Araújo Silva, Lúcia Lodi, Maria de Lourdes de Albuquerque Fávero

Revisão de conteúdo
Carlos Alberto Ribeiro de Xavier, Célio da Cunha, Jáder de Medeiros Britto,
José Eustachio Romão, Larissa Vieira dos Santos, Suely Melo e Walter Garcia

Secretaria executiva
Ana Elizabete Negreiros Barroso
Conceição Silva

Alceu Amoroso Lima | Almeida Júnior | Anísio Teixeira
Aparecida Joly Gouveia | Armanda Álvaro Alberto | Azeredo Coutinho
Bertha Lutz | Cecília Meireles | Celso Suckow da Fonseca | Darcy Ribeiro
Durmeval Trigueiro Mendes | Fernando de Azevedo | Florestan Fernandes
Frota Pessoa | Gilberto Freyre | Gustavo Capanema | Heitor Villa-Lobos
Helena Antipoff | Humberto Mauro | José Mário Pires Azanha
Julio de Mesquita Filho | Lourenço Filho | Manoel Bomfim
Manuel da Nóbrega | Nísia Floresta | Paschoal Lemme | Paulo Freire
Roquette-Pinto | Rui Barbosa | Sampaio Dória | Valnir Chagas

Alfred Binet | Andrés Bello
Anton Makarenko | Antonio Gramsci
Bogdan Suchodolski | Carl Rogers | Célestin Freinet
Domingo Sarmiento | Édouard Claparède | Émile Durkheim
Frederic Skinner | Friedrich Fröbel | Friedrich Hegel
Georg Kerschensteiner | Henri Wallon | Ivan Illich
Jan Amos Comênio | Jean Piaget | Jean-Jacques Rousseau
Jean-Ovide Decroly | Johann Herbart
Johann Pestalozzi | John Dewey | José Martí | Lev Vygotsky
Maria Montessori | Ortega y Gasset
Pedro Varela | Roger Cousinet | Sigmund Freud

HEITOR VILLA-LOBOS

Marco Antonio Carvalho Santos

ISBN 978-85-7019-521-0

Esta publicação tem a cooperação da UNESCO no âmbito
do Acordo de Cooperação Técnica MEC/UNESCO, o qual tem o objetivo a
contribuição para a formulação e implementação de políticas integradas de melhoria
da equidade e qualidade da educação em todos os níveis de ensino formal e não
formal. Os autores são responsáveis pela escolha e apresentação dos fatos contidos
neste livro, bem como pelas opiniões nele expressas, que não são necessariamente as
da UNESCO, nem comprometem a Organização.
As indicações de nomes e a apresentação do material ao longo desta publicação
não implicam a manifestação de qualquer opinião por parte da UNESCO
a respeito da condição jurídica de qualquer país, território, cidade, região
ou de suas autoridades, tampouco da delimitação de suas fronteiras ou limites.

Editora Massangana
Avenida 17 de Agosto, 2187 | Casa Forte | Recife | PE | CEP 52061-540
www.fundaj.gov.br

Coleção Educadores
Edição-geral
Sidney Rocha
Coordenação editorial
Selma Corrêa
Assessoria editorial
Antonio Laurentino
Patrícia Lima
Revisão
Sygma Comunicação
Ilustrações
Miguel Falcão

Foi feito depósito legal
Impresso no Brasil

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Fundação Joaquim Nabuco. Biblioteca)

Santos, Marco Antonio Carvalho.
Heitor Villa-Lobos/ Marco Antonio Carvalho Santos. – Recife:
Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.
152 p.: il. – (Coleção educadores)
Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-7019-521-0
1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 2. Educação – Brasil – História. I. Título.
CDU 37(81)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

O propósito de organizar uma coleção de livros sobre educadores e pensadores da educação surgiu da necessidade de se colocar à disposição dos professores e dirigentes da educação de todo o país obras de qualidade para mostrar o que pensaram e fizeram alguns dos principais expoentes da história educacional, nos planos nacional e internacional. A disseminação de conhecimentos nessa área, seguida de debates públicos, constitui passo importante para o amadurecimento de ideias e de alternativas com vistas ao objetivo republicano de melhorar a qualidade das escolas e da prática pedagógica em nosso país.

Para concretizar esse propósito, o Ministério da Educação instituiu Comissão Técnica em 2006, composta por representantes do MEC, de instituições educacionais, de universidades e da Unesco que, após longas reuniões, chegou a uma lista de trinta brasileiros e trinta estrangeiros, cuja escolha teve por critérios o reconhecimento histórico e o alcance de suas reflexões e contribuições para o avanço da educação. No plano internacional, optou-se por aproveitar a coleção *Penseurs de l´éducation,* organizada pelo *International Bureau of Education* (IBE) da Unesco em Genebra, que reúne alguns dos maiores pensadores da educação de todos os tempos e culturas.

Para garantir o êxito e a qualidade deste ambicioso projeto editorial, o MEC recorreu aos pesquisadores do Instituto Paulo Freire e de diversas universidades, em condições de cumprir os objetivos previstos pelo projeto.

Ao se iniciar a publicação da Coleção Educadores[*], o MEC, em parceria com a Unesco e a Fundação Joaquim Nabuco, favorece o aprofundamento das políticas educacionais no Brasil, como também contribui para a união indissociável entre a teoria e a prática, que é o de que mais necessitamos nestes tempos de transição para cenários mais promissores.

É importante sublinhar que o lançamento desta Coleção coincide com o 80º aniversário de criação do Ministério da Educação e sugere reflexões oportunas. Ao tempo em que ele foi criado, em novembro de 1930, a educação brasileira vivia um clima de esperanças e expectativas alentadoras em decorrência das mudanças que se operavam nos campos político, econômico e cultural. A divulgação do *Manifesto dos pioneiros* em 1932, a fundação, em 1934, da Universidade de São Paulo e da Universidade do Distrito Federal, em 1935, são alguns dos exemplos anunciadores de novos tempos tão bem sintetizados por Fernando de Azevedo no *Manifesto dos pioneiros*.

Todavia, a imposição ao país da Constituição de 1937 e do Estado Novo, haveria de interromper por vários anos a luta auspiciosa do movimento educacional dos anos 1920 e 1930 do século passado, que só seria retomada com a redemocratização do país, em 1945. Os anos que se seguiram, em clima de maior liberdade, possibilitaram alguns avanços definitivos como as várias campanhas educacionais nos anos 1950, a criação da Capes e do CNPq e a aprovação, após muitos embates, da primeira Lei de Diretrizes e Bases no começo da década de 1960. No entanto, as grandes esperanças e aspirações retrabalhadas e reavivadas nessa fase e tão bem sintetizadas pelo *Manifesto dos Educadores de 1959*, também redigido por Fernando de Azevedo, haveriam de ser novamente interrompidas em 1964 por uma nova ditadura de quase dois decênios.

---

[*] A relação completa dos educadores que integram a coleção encontra-se no início deste volume.

Assim, pode-se dizer que, em certo sentido, o atual estágio da educação brasileira representa uma retomada dos ideais dos manifestos de 1932 e de 1959, devidamente contextualizados com o tempo presente. Estou certo de que o lançamento, em 2007, do Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE), como mecanismo de estado para a implementação do Plano Nacional da Educação começou a resgatar muitos dos objetivos da política educacional presentes em ambos os manifestos. Acredito que não será demais afirmar que o grande argumento do *Manifesto de 1932*, cuja reedição consta da presente Coleção, juntamente com o *Manifesto de 1959*, é de impressionante atualidade: "Na hierarquia dos problemas de uma nação, nenhum sobreleva em importância, ao da educação". Esse lema inspira e dá forças ao movimento de ideias e de ações a que hoje assistimos em todo o país para fazer da educação uma prioridade de estado.

Fernando Haddad
Ministro de Estado da Educação

HEITOR VILLA-LOBOS
(1887 - 1959)

Marco Antonio Carvalho Santos

Introdução

Heitor Villa-Lobos foi, sem dúvida, o responsável pela formulação e implementação do maior projeto de educação musical que se desenvolveu em âmbito nacional no Brasil. Embora conhecido principalmente como o compositor brasileiro de maior projeção nacional e internacional, a sua atuação no campo da educação musical justifica amplamente a sua inclusão numa série como esta, dedicada a apresentar educadores brasileiros e estrangeiros.

Pelo seu alcance e complexidade, a prática do canto orfeônico, dirigida pelo maestro durante o governo Vargas (1930-1945), tem merecido a atenção de vários pesquisadores, tornando-se tema de artigos, livros, dissertações de mestrado e teses de doutorado em todo o país. Recentemente a educação musical voltou a ser foco de atenção com o debate que levou à promulgação da lei[1] que torna obrigatório o ensino de música na educação básica. Neste contexto, cresce a importância de conhecer e refletir sobre a prática do canto orfeônico conduzida por Heitor Villa-Lobos.

---

[1] A Lei nº 11.769 de 18 de agosto de 2008 altera a Lei nº 9.394 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação) para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica (educação infantil, fundamental e ensino médio), estabelecendo que a música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular educação artística. A lei estabelece ainda o prazo de três anos letivos para os sistemas de ensino se adaptarem às novas exigências.

O presente volume visa proporcionar, além de uma breve análise da experiência pedagógica de Villa-Lobos, um contato direto com alguns de seus escritos, retirados de uma reedição pelo Museu Villa-Lobos de *Educação musical*, obra publicada pelo Instituto Interamericano de Musicologia no *Boletim Latino-Americano de Música*, Ano VI, Tomo VI – Rio de Janeiro, 1946[2]. *Educação musical* reúne um conjunto de textos selecionados e publicados pelo próprio Villa-Lobos, possibilitando o acesso à visão do músico a respeito de diversos aspectos do seu trabalho educativo.

Hoje existem numerosas publicações – entre artigos, livros, teses e dissertações – dedicadas à vida e obra de Villa-Lobos. A sua primeira biografia foi escrita por Vasco Mariz e publicada em 1947, ano em que o compositor completava 60 anos. A obra dedica apenas cerca de dez páginas – das suas mais de 170 – ao projeto educacional do compositor. Curiosamente parecem ter sido estas páginas que provocaram o desagrado do maestro. Embora seja difícil avaliar as razões de alguém com as características e o forte temperamento de Villa-Lobos, seu descontentamento pode indicar a importância que dava à sua imagem como educador e ao trabalho de educação musical que desenvolvera.

Segundo o próprio autor da referida biografia, em nota incluída na sua 6ª edição,

> Villa-Lobos não gostou do livro. Nunca me escreveu elogiando-o ou censurando-me. A obra, afinal, era um canto sincero de louvor, ou não a teria escrito. Jamais soube bem porque mereci tanto rigor, até quando estava reescrevendo esta obra trinta anos depois. (...) Arminda[3] quebrou o gelo e caí das nuvens pelo motivo: Villa-Lobos ficara furioso porque havia escrito que ele dava cascudos nas crianças que participavam nas concentrações de canto orfeônico! Bem, eu levei um cascudo leve, mas jamais tive a intenção de afirmar que ele batia sistematicamente nas crianças para obrigá-las a cantar! Entretanto,

---

[2] Os textos integram o volume 13º da coleção *Presença de Villa-Lobos*, do Museu Villa-Lobos, obra publicada em 1991, edição há muito esgotada.

[3] Arminda Villa-Lobos, viúva do compositor.

> consertei minha redação desse episódio para me redimir com a memória do mestre ... (Mariz, s/d, p. 15)

Apesar da reação negativa do maestro, Anália Cherñavsky considera que o livro de Mariz funcionou "como matriz para a maior parte das obras posteriores" e que vários outros "reproduziram e continuam reproduzindo suas informações e ideias". Até 2003 haviam sido publicadas onze edições dessa obra (sendo seis no exterior).

Em torno da figura do autodidata e polêmico Villa-Lobos, personagem dos mais controvertidos da nossa vida musical, foi construída uma espécie de memória oficial que o consagra não só como um cidadão apolítico, mas na qual ele aparece

> como *o* gênio absoluto, detentor de uma progressiva criatividade e sabedoria, e como compositor *autenticamente brasileiro*, ligado às nossas *raízes* folclóricas e às sonoridades da natureza. Ao mesmo tempo, o maestro seria aquele quem também teria domado os materiais sonoros urbanos, inserindo-os no complexo "registro da erudição", o qual não apenas dominava, mas constituía-se como um dos seus maiores expoentes (Galinari, 2007, p. 20).

Assim, o brilho do músico ofuscou, nessa memória oficial, sua trajetória como educador e a dimensão política do seu trabalho, mais evidente na atividade educativa, acabou sendo pouco considerada. A sua obra pedagógica, o canto orfeônico, no entanto, não ficou esquecida e vários pesquisadores se dedicaram especificamente ao seu estudo produzindo, artigos, livros, teses e dissertações de mestrado, alguns dos quais são listadas no final deste livro.

Em relação ao canto orfeônico, Ricardo Goldemberg (2002) e Alessandra C. Lisboa (2005) afirmam que, ao contrário do que usualmente se difundiu, Villa-Lobos não foi pioneiro dessa prática no Brasil.

> As primeiras manifestações do canto orfeônico podem ser observadas no sistema público de ensino do estado de São Paulo no início da República, durante as décadas de 1910 e 1920, sob responsabilidade dos educadores Carlos Alberto Gomes Cardim, João Gomes Júnior e os irmãos Lázaro e Fabiano Lozano, entre outros (Lisboa, 2005, p.13).

Antes de Villa-Lobos, porém, o movimento do canto orfeônico no Brasil já havia sido deflagrado no início do século por João Gomes Júnior com orfeões compostos de normalistas na Escola Normal de São Paulo, futuro "Instituto Caetano de Campos". Foi seguido por Fabiano Lozano, com as normalistas na cidade de Piracicaba, e por João Batista Julião, que teve um papel expressivo no movimento com a criação do Orfeão dos Presidiários na Penitenciária Modelo de São Paulo (Goldemberg, 2002).

Apesar de não ter sido pioneiro na sua introdução no país, ninguém antes havia conseguido dar ao canto orfeônico as dimensões de um projeto nacional e que se manteve durante tanto tempo. O modo como o levou à frente, pela amplitude da mobilização de professores, alunos, músicos e público, pela consideração de múltiplos aspectos musicais, pedagógicos, políticos e administrativos ligados à sua concretização, revelou, além de seu talento musical, uma capacidade de trabalho e organização impressionantes. O projeto conseguiu reunir não só importantes apoios políticos, mas uma equipe de professores e colaboradores dedicada, competente e entusiasmada. Um dos seus colaboradores mais próximos, o pianista e compositor Vieira Brandão, manifesta no 5° volume da coleção *Presença de Villa-Lobos* a sua admiração pelo trabalho do maestro na preparação e realização das concentrações em homenagem ao Dia da Independência:

> O que a nós, seus colaboradores diretos, entusiasmava era a constatação de que o Maestro, além das preocupações da execução do programa musical, com os ensaios prévios nas escolas, tinha um poder de organização fabuloso, não omitindo um só detalhe na elaboração do plano para sua perfeita realização. Da entrada à saída dos escolares, os membros das comissões que os assessoravam na organização do imenso coro, executavam suas tarefas, estimulados pela prodigiosa capacidade de trabalho de Villa-Lobos. Incansável, era o primeiro a chegar ao local e só se retirava após a saída do último aluno.

Desenvolvido durante o governo Vargas, o canto orfeônico acabou sendo relacionado ao autoritarismo e sofrendo questionamentos relativos às suas implicações políticas, em especial durante o Estado Novo. Em monografia que recebeu, em 1988, o Prêmio

Grandes Educadores Brasileiros concedido pelo Instituto Nacional de Pesquisas Educacionais (Inep), Ermelinda Paz declara que a questão "já foi mais do que esclarecida" e que teria sido "suscitada por aqueles que não estavam à altura de compreender as verdadeiras razões que levaram um homem da notabilidade de Villa-Lobos a se ocupar de tão espinhosa missão" (Paz, 1989, p. 98).

A autora cita músicos e musicólogos que confirmam sua opinião, mas inclui a seguinte declaração de José Maria Neves, publicada no *Jornal do Brasil:*

> Villa-Lobos tirou proveito de sua relação com Vargas, mas também foi usado pelo Estado Novo, por causa de sua capacidade de organizar concentrações orfeônicas, que serviam aos objetivos do populismo. (Neves *apud* Paz, 1989, p. 98).

Se existem interpretações que procuram isentar Villa-Lobos de compromissos políticos mais profundos com o autoritarismo, pesquisas recentes (como as de Galinari, 2007; Cherñavsky, 2003; Guérios, 2003) têm assumido uma posição mais crítica. Galinari, por exemplo, afirma "ser insofismável a ligação política e ideológica do maestro com a engrenagem Vargas" (Galinari, 2007, p. 21).

Antonio Candido escreveu algumas linhas que, acredito, podem contribuir para refletir sobre a questão das fronteiras entre educação, música e política, mesmo sem se referir diretamente ao assunto. No prefácio a um livro de Miceli[4], Antonio Candido assim descreveu a situação dos intelectuais: "todos mais ou menos mandarins quando se relacionam com as instituições, sobretudo públicas; e inoperantes se não o fazem", chamando a atenção para a quase inevitável relação dos intelectuais com as instituições públicas no período estudado (1920-1945). Observa que o livro de Miceli

> Tenta mostrar como os intelectuais (isto é, ele e nós) correspondem a expectativas ditadas pelos interesses do poder e das classes dirigentes. Em geral filhos dos grupos dominantes nos vários níveis, ou da

[4] MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (1920-1945). São Paulo: Difel, 1979.

classe média pobre e abastada, eles recebem na maioria uma vantagem de berço que lhes facilita singularmente a vida e que eles procuram manter, ampliar ou recuperar. Por outro lado, como são objeto de uma certa sacralização, reivindicam para si critérios especiais de avaliação, que são aceitos tacitamente como uma espécie de pacto ideológico (que Miceli procura denunciar). Segundo este pacto, são tratados como representantes do "espírito" e por isso até certo ponto imunes de julgamentos que comprometam a "nobreza" da sua ação. Eles próprios não querem ser apenas desfrutadores, porque quase sempre acreditam com sinceridade no seu estatuto peculiar; e assim se plasmam personalidades e categorias extremamente curiosas. O intelectual parece servir sem servir, fugir mas ficando, obedecer negando, ser fiel traindo. Um panorama deveras complicado.

No prefácio, Antonio Candido considera que o autor "nesta batalha de interpretações nem sempre escapa ao risco de julgar em vez de compreender", e que o talvez julgue mais do que seria preciso. E prossegue ponderando

> sobre o perigo de análises deste tipo, que podem ser qualificadas para simplificar de 'ideológicas'. Falo do perigo de misturar desde o começo do raciocínio a instância de verificação com a instância de avaliação.

Tratando-se de Villa-Lobos, o risco de confundir a dimensão educativa e política com o valor da obra do artista se torna uma questão particularmente delicada. É preciso deixar claro que o valor do artista estará aqui sempre acima de qualquer discussão. O compositor inspirou adesões apaixonadas e testemunhos de reconhecimento de grandes artistas. Dois dias depois da sua morte, Carlos Drumond de Andrade, um dos maiores poetas da nossa literatura, publicou, em homenagem ao compositor, no jornal *Correio da Manhã* um texto[5] no qual dá testemunho da dimensão de Villa-Lobos.

> Há tantos falsos grandes, e tantos grandes laboriosos, que só conseguem sê-lo à custa da superposição calculada e teimosa de pedrinhas e sarrafos; em Vila, a grandeza não era apenas autêntica, mas espontânea, inelutável, independia dele, do que ele pretendesse, pen-

[5] Ver o texto Glória amanhecendo nos Anexos deste livro.

> sasse ou dissesse; até parecia brigar com o proprietário, às vezes (Andrade, 1970, p. 66).

Este livro não tem a pretensão esclarecer ou julgar as intenções de Villa-Lobos, mas a de apresentar o seu projeto pedagógico e como o mesmo se desenvolveu ao longo do governo Vargas. Isso não significa, no entanto, renunciar ao esforço de situar o debate sobre o canto orfeônico, mas um debruçar-se crítico e reflexivo sobre a história de uma experiência pedagógica considerando que esse esforço pode contribuir para a construção de novas práticas educativas no presente. Parte-se aqui da premissa que a educação carrega sempre implicações políticas e que o projeto do canto orfeônico coloca em questão, para além das intenções pessoais, as delicadas relações entre arte e política, o papel dos intelectuais na organização da cultura e na vida nacional.

Heitor Villa-Lobos, filho de Raul Villa-Lobos e Noêmia Monteiro Villa-Lobos, nasceu no Rio de Janeiro, em cinco de março de 1887, na Rua Ipiranga, bairro de Laranjeiras, às vésperas da abolição da escravatura e da proclamação da República. O Rio de Janeiro era, então, a maior cidade brasileira, capital política, cultural e administrativa. O comportamento de sua população exercia enorme influência sobre todo o país.

O pai, funcionário da Biblioteca Nacional e músico amador, desde cedo notou o talento musical do filho e se dedicou a desenvolvê-lo, ensinando-o, ainda pequeno, a tocar violoncelo[6] e, mais tarde, clarinete. Villa-Lobos era levado a assistir ensaios e concertos e, além disso, ouvia, em casa, música de câmara nas frequentes reuniões promovidas pelo pai quando este e seus amigos se encontravam para tocar. "Meu pai, além de ser homem de aprimorada cultura geral e excepcionalmente inteligente, era um músico prático, técnico e perfeito", declarou mais tarde Villa-Lobos (Horta, 1987, p. 14).

[6] Para ensinar o filho pequeno a tocar violoncelo, Raul Villa-Lobos adaptou um espigão a uma viola, produzindo uma espécie de miniatura de violoncelo.

A mãe, que sonhava ver o filho formado em medicina, encarava com reservas esse entusiasmo pela música de modo que Villa-Lobos foi proibido de estudar piano e teve de aprender violão às escondidas. Apesar da influência paterna, de uma tia pianista e do avô materno, autor de uma música (*Quadrilha das moças*) muito apreciada na época, nenhum dos sete irmãos de Villa-Lobos demonstrou inclinação para a música.

A música sertaneja produziu em Villa-Lobos uma das suas primeiras impressões musicais significativas. Os contatos iniciais do futuro compositor com essa música se deram durante uma temporada no interior do Estado do Rio de Janeiro e depois em Minas Gerais (Bicas e Cataguazes) quando a família teve de sair da capital da República devido a uma série de artigos, criticando o Marechal Floriano, escritos por Raul Villa-Lobos. Outra influência musical importante foi a música de J. S. Bach, apresentada ao menino, então com oito anos, por Zizinha, a sua tia pianista. Mais tarde, o futuro compositor entra em contato com a música nordestina:

> Aos 11 anos de idade, aprendeu com o pai a embocadura do clarinete. Também nessa época travou conhecimento com a música nordestina, pois costumava frequentar com o pai a casa de Alberto Brandão, onde se reuniam cantadores e seresteiros. Eram noitadas memoráveis em que se encontravam bem representados todos os gêneros musicais do nordeste, pela pureza dos quais zelavam, conscienciosos, os frequentadores ilustres daquele salão, tais como os folcloristas Sílvio Romero, Barbosa Rodrigues e Melo Morais (Mariz, s/d, p. 31).

Quando Raul Villa-Lobos morreu de varíola aos 37 anos, em 1899, Heitor estava com 12 anos. A família enfrentou dificuldades financeiras e a viúva teve de trabalhar duro para sustentar os filhos. Um dos recursos deixados pelo falecido foi a sua biblioteca particular[7] cujo acervo foi, em grande parte, adquirido pelo Senado Federal. Se a reação negativa dos pais impedira, até então, que Villa-Lobos se

[7] Aos 18 anos, em 1905, Villa-Lobos vendeu o que ainda restava da biblioteca do pai para viajar pelo Brasil.

aproximasse da música popular carioca que tanto o atraía, a morte do pai deixou-o livre para frequentar os diversos grupos de chorões.

Assim, às influências musicais anteriormente registradas – música sertaneja, música de Bach, música nordestina – veio juntar-se a música popular dos seresteiros e chorões. O choro, uma tradição instrumental carioca marcada pela improvisação, foi uma das grandes "iniciações" do jovem músico. Os chorões foram homenageados, mais tarde quando, entre 1908 e 1912, Villa-Lobos compôs a *Suíte popular brasileira*, obra constituída de cinco movimentos: Mazurca-choro, Schottisch-choro, Valsa-choro, Gavota-choro e Chorinho.

Aos 16 anos resolve mudar-se para a casa de uma tia em busca de maior liberdade para suas atividades musicais. A partir daí amplia seu convívio com os grandes nomes da música popular – como Anacleto de Medeiros, Catulo da Paixão Cearense, Ernesto Nazareth e Sátiro Bilhar – e com intelectuais como Luís Edmundo, Olavo Bilac e Raul Pederneiras.

Em 1905 inicia uma série de viagens pelo Brasil[8]. Na primeira, visita o Espírito Santo, Bahia e Pernambuco recolhendo temas e canções folclóricas e populares. Visitou o Sul em 1906 e, em 1910, realizou uma longa viagem: voltou a seguir pelo litoral até o Ceará, junto com um jovem músico foi ao Amazonas e, com uma namorada inglesa, segue para a ilha de Barbados. Mesmo sem o rigor e a sistematicidade de compositores como Bela Bartok ou Guerra Peixe, Villa-Lobos absorveu e anotou muito da música que ouviu nas suas viagens utilizando o material registrado e, sobretudo, a experiência acumulada na sua produção musical.

Interessado em se desenvolver como compositor procura, em 1907, estudos sistemáticos no Instituto Nacional de Música (INM),

[8] Guérios aponta a falta de informações precisas sobre as viagens de Villa-Lobos. Segundo ele (2003, p. 86), "são poucos os materiais empíricos existentes sobre a trajetória de Villa-Lobos entre 1905 e 1912. Durante esse período, segundo afirmou a seus biógrafos, ele teria feito viagens pelo Brasil. Contudo, pouco se pode firmar de positivo a respeito dessas viagens".

no Rio de Janeiro. Começa a ter aulas com Frederico Nascimento, Francisco Braga e Agnelo França, mas logo desiste para realizar mais uma de suas viagens (desta vez a São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás) e assume, a partir de então, seu autodidatismo. Na decisão de abandonar o INM parece ter pesado o apelo das viagens, mas também o choque entre o temperamento de Villa-Lobos e o tradicionalismo e rigidez dominantes na instituição.

Casa-se em 1913 com Lucília Guimarães, pianista e compositora, formada pela Escola Nacional de Música. Considerada uma pianista de talento, Lucília foi a intérprete de diversas primeiras audições do marido no Brasil e na França. Segundo Mariz, ela teria exercido influência sobre Villa-Lobos, sobretudo no início do casamento quando o compositor tocava mal o piano (Mariz, s/d, p. 43)

Em 1915 são realizadas as primeiras audições públicas de obras do compositor, provocando diferentes reações da crítica. Havia os que reconheciam o talento do músico, mas faziam restrições à sua forma de compor, os que condenavam aquelas transgressões aos cânones estabelecidos e também os que o defendiam, considerando-o um jovem músico incompreendido. Na época, ao mesmo tempo em que compunha suas obras, Villa-Lobos ganhava a vida tocando violoncelo nas orquestras dos teatros e cinemas cariocas.

A partir de suas primeiras apresentações como compositor, Villa-Lobos se torna, cada vez mais, uma figura consagrada no cenário musical brasileiro. Em 1917 é apresentado a Darius Milhaud, compositor francês de vanguarda que trabalhava na embaixada francesa no Rio de Janeiro e, no ano seguinte, conhece Arthur Rubinstein, famoso pianista polonês que passa a incluir composições de Villa-Lobos no seu repertório. A produção musical de Villa-Lobos revela um rápido amadurecimento em obras como *Prole do bebê nº1* (para piano)*, Canções típicas brasileiras* (para voz e piano), *Choro nº1* (para violão), *Lenda do caboclo* (para piano) e *Prole do bebê nº 2* (para piano).

A participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna[9], em 1922, marcou o reconhecimento do seu trabalho pelos organizadores do evento que o convidaram a encarregar-se do programa musical e garantiram a contratação dos melhores músicos executantes. Villa-Lobos aceitou o convite considerando que a proposta coincidia com as ideias pelas quais vinha lutando. A influência da Semana na obra posterior de Villa-Lobos é bastante controvertida. Paulo Renato Guérios – em artigo intitulado *Heitor Villa-Lobos e o ambiente parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro* – considera que o esforço para a produção de uma música de caráter nacional por Villa-Lobos teria sido o resultado da sua primeira viagem a Paris, em 1923. Até então as referências estéticas do compositor seriam compositores europeus como Vincent D'Indy, Saint-Saëns, Wagner e Debussy e apenas esporadicamente o compositor tinha apresentado peças de temática nacional como *A lenda do caboclo*.

> É fácil também perceber as mudanças que se deram em suas composições. Villa-Lobos começou enfim a utilizar amplamente em suas composições os ritmos da música popular, com os quais convivia fora dos teatros no Brasil, mas que não tinha incorporado em suas criações devido ao valor negativo atribuído à estética popular pelos músicos eruditos brasileiros — uma das características mais marcantes de suas obras seria a partir de então a riqueza rítmica, pouco utilizada anteriormente. Logo após voltar de Paris, em 1924, ele pesquisou também cantos indígenas, ouvindo no Museu Nacional os fonogramas gravados por Roquette-Pinto durante a expedição Rondon, em 1908 — várias de suas composições utilizaram a partir de então trechos desses cantos. A estética de Debussy foi abandonada, e o uso da orquestra passou a inspirar-se no Stravinski "primitivo" da *Sagração da primavera*. (Guérios, 2003, p. 98)

Os preconceitos musicais reinantes entre os músicos eruditos brasileiros, presos aos valores estéticos da arte europeia, teriam desestimulado Villa-Lobos a utilizar no seu trabalho de composição

[9]José M. Wisnik estudou a música na Semana de Arte Moderna no seu livro *O coro dos contrários*, discutindo nele a participação de Villa-Lobos no evento.

a rica experiência que acumulara com a música popular. O contato com a vanguarda europeia é que, segundo Guérios, o desafiou a explorar, na sua música, as fontes populares.

No ano de 1923, Villa-Lobos realiza sua primeira viagem a Paris onde permanece por um ano. Voltará à capital francesa em 1927 por um período mais longo, retornando ao Brasil em 1930.

A Academia Brasileira de Música, sintetizando a vida do seu fundador e primeiro presidente, apresenta assim a evolução musical de Villa-Lobos:

> O primeiro momento da vida do maestro é a sua fase de formação. Até os 32 anos, Villa-Lobos já sedimentara sua vivência com a música dos chorões, com o folclore musical brasileiro, com o impressionismo francês e com a obra de J. S. Bach, tendo produzido obras do porte de um *Uirapuru* ou um *Amazonas*. O segundo momento está na década de 20, quando explode todo o gênio vanguardista do mestre. É a época da série dos *Choros* e quando Villa-Lobos inicia suas viagens a Paris. O terceiro momento corresponde à Era Vargas (1930-45) quando Villa-Lobos abraça um projeto de musicalização da infância brasileira e escreve as nove *Bachianas brasileiras*.[10]

É principalmente durante o período de 1930 a 1945 que se desenvolve a experiência pedagógica de Villa-Lobos. Numa primeira etapa, o compositor realiza uma série de mais de 60 apresentações em cidades de São Paulo a convite de João Alberto, então interventor no estado. Dois anos depois, convidado por Anísio Teixeira, secretário de Educação do Distrito Federal, inicia no Rio de Janeiro um novo projeto educativo, o canto orfeônico, que irá contar com amplo apoio do governo Vargas. A vinculação que se estabeleceu entre o canto orfeônico e o poder, principalmente durante o Estado Novo, não só provocou, posteriormente, duras críticas ao compositor, como foi apontada como uma das principais causas do progressivo abandono dessa modalidade de educação musical após o fim do governo em 1945.

[10] Consulta ao sítio da Academia Brasileira de Música (http://www.abmusica.org.br/) em 5 outubro de 2009.

De 1945 a 1959, Villa-Lobos dedica-se principalmente ao seu trabalho de composição e regência. Sua obra musical assume um perfil neoclássico[11] e, neste período, realiza viagens aos Estados Unidos e Europa, compõe concertos, sinfonias e a maioria dos seus quartetos de cordas. Em 1948, Villa-Lobos é operado de emergência nos Estados Unidos quando é retirado um tumor maligno. Em julho de 1959 rege, nos Estados Unidos seu último concerto e, em 17 de novembro de 1959, morre aos 72 anos de idade em decorrência do agravamento da doença que o acometera em 1948.

O canto orfeônico

A música foi introduzida nos currículos escolares brasileiros em meados do século XIX, mais como atividade de ocupação e recreação, do que como disciplina autônoma. Além disso, os métodos de ensino adotados eram os mesmos dos conservatórios, isto é, voltados para a formação profissional de músicos. Como o Ato Adicional de 1834 atribuía às províncias a responsabilidade pela educação elementar e secundária, marcando a descentralização do ensino, as iniciativas no campo da educação musical se desenvolveram nas províncias de diferentes formas. Na de São Paulo, em 1887, a Reforma Rangel Pestana tornou o canto coral atividade obrigatória nas escolas públicas.

As primeiras manifestações do canto orfeônico no Brasil só aparecem mais tarde, durante as décadas de 1910 e 1920. Este canto não se destinava à formação de músicos, mas à popularização do saber musical com o objetivo de elevar e civilizar o gosto artístico da população, contrapondo-se à música "popularesca", característica do comportamento "bárbaro" das classes populares.

---

[11] *O dicionário de música Zahar* define o neoclassicismo como "Movimento musical moderno que enfatizou a necessidades de retorno às virtudes clássicas de clareza, equilíbrio e comedimento formal. Surgiu após a Primeira Guerra Mundial e foi, em parte, uma reação à turbulência emocional do último período da música romântica". Stravinsky, Hindemith e Prokofiev são considerados compositores representativos do movimento.

> O repertório cultivado baseava-se em melodias folclóricas infantis, hinos e canções de caráter cívico e patriótico, de acordo com as diretrizes características do canto orfeônico (...). Assim como na vertente europeia, a prática do canto orfeônico, inserida no sistema educacional público do início da República, visou transmitir valores morais e determinados padrões de repertório musical (Lisboa, 2005, pp. 69-70)

Carlos Gomes Cardim, um dos introdutores do canto orfeônico em São Paulo, já destacava o papel "civilizatório" da música atribuindo-lhe o poder de "amenizar os costumes, civilizar as classes inferiores, aliviar-lhes as fadigas os trabalhos e proporcionar-lhes um prazer inocente em lugar de divertimentos grosseiros e ruinosos" (Cardim *apud* Lisboa, 2005, p. 70).

O canto orfeônico, modalidade de canto coletivo que se distingue do canto coral erudito, foi desenvolvido para ensinar música a grandes massas populares. Trata-se de uma prática em que se organizam grupos de tamanho variável formados por conjuntos heterogêneos de vozes. Não se exige dos seus participantes conhecimento musical ou treinamento vocal, como é o caso no canto coral erudito, onde é necessário não só conhecimento musical e habilidade vocal, como também uma distribuição proporcional de vozes e um nível mais elevado de rigor técnico-interpretativo.

Ao adotar o canto orfeônico como a base do seu projeto de educação musical, Villa-Lobos o apresenta no texto intitulado *A formação da consciência musical brasileira* como "uma síntese de fatores educacionais os mais complexos". Em primeiro lugar porque "reúne todos os elementos essenciais à verdadeira formação musical"; em segundo, "o canto coletivo, com seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade". Esta manifestação artística favorece "essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades". O canto orfeônico "com seu enorme poder de coesão (...) integra o indiví-

duo no patrimônio social da pátria) e auxilia na formação moral e cívica da infância brasileira.

Em outros textos, Villa-Lobos formulará diferentemente os objetivos do canto orfeônico. Se no que acabamos de citar, o autor destaca em primeiro lugar a formação musical, no *Prefácio* de *Solfejos – 1º volume* a ordem é outra: a) disciplina; b) civismo; c) educação artística, o que deu margem a uma série de críticas, já que a educação artística ocupa o último lugar, ficando a prioridade para objetivos de caráter político. Nova formulação aparece em *Conceitos sobre educação nas escolas e conservatórios*[12], quando Villa-Lobos acentuou que os fins da educação musical não seriam "os de criar artistas nem teóricos de música, senão cultivar o gosto pela mesma e ensinar a ouvir".

Talvez a mais abrangente apresentação das finalidades do ensino do canto orfeônico seja a encontrada nas instruções e unidades didáticas do ensino de canto orfeônico nas escolas pré-primárias e primárias, curso normal, escolas secundárias e técnico profissionais. Diz o documento:

> I – O ensino do canto orfeônico tem as seguintes finalidades:
>
> a) Estimular o hábito do perfeito convívio coletivo, aperfeiçoando o senso de apuração do bom gosto.
>
> b) Desenvolver os fatores essenciais da sensibilidade musical, baseados no ritmo, no som e na palavra.
>
> c) Proporcionar a educação do caráter em relação à vida social por intermédio da música viva.
>
> d) Incutir o sentimento cívico, de disciplina, o senso de solidariedade e de responsabilidade no ambiente escolar.
>
> e) Musicalizar todos os escolares.
>
> f) Promover a confraternização entre os escolares.
>
> II – O canto orfeônico, tendo como principal finalidade pedagógica *educar e disciplinar* [grifos de Villa-Lobos], não pode ser adotado como função de caráter festivo, mas apenas como

---

[12] Texto publicado em *Presença de Villa-Lobos*, volume 2.

elemento de colaboração nos programas das solenidades cívicas, artísticas e religiosas.

Para entender, no entanto, como se organizou e se desenvolveu a prática do canto orfeônico no Brasil é preciso situá-la no contexto sociocultural das décadas de 1930 e 1940.

Nacionalismo

Em artigo publicado na *Folha de São Paulo* (27/8/95), Antonio Candido lembra que, no seu período de escola primária, o nacionalismo aparecia nos livros de leitura e na orientação das famílias como correspondendo

> em primeiro lugar a um orgulho patriótico de fundo militarista, nutrido de expulsão dos franceses, guerra holandesa e sobretudo do Paraguai... Em segundo lugar vinha a extraordinária grandeza do país ... Finalmente, não havia aqui preconceitos de raça nem religiões, todos viviam em fraternidade, sem lutas nem violências, e ninguém conhecia a fome, pois só quem não quisesse trabalhar passaria necessidade.

O nacionalismo não exibia entre nós apenas uma face ufanista, mas também outra amarga e pessimista, que aparecia na obra de Euclides da Cunha, Sílvio Romero e Monteiro Lobato. *Os Sertões* expõe a miséria do interior e a repressão violenta, "que no fundo refletia o desnorteio das classes dirigentes e as desmoralizava como guias do país", segundo Candido.

A formação da nacionalidade e identidade nacional eram temas de políticos e intelectuais desde o início do século XX. Para um expoente do pensamento conservador como Alberto Torres, a formação de uma consciência nacional se apresentava como uma tarefa a ser realizada pelos intelectuais enquanto que ao estado cabia criar a nação brasileira.

> A sociedade, para Torres, é uma entidade amorfa, sem vida interna, e suas energias são todas canalizadas para satisfazer necessidades de caráter individual. É dispersa e inorgânica por definição. Toda a vida de uma nação deriva da ação do que Torres chama de seu aparelho político-administrativo, o estado, portanto (Souza, 2005, p. 307).

A partir do movimento em prol do desenvolvimento da identidade nacional e da construção de bases culturais e políticas para a nação brasileira surgem associações, como a Liga de Defesa Nacional, e publicações como a *Revista do Brasil*. A educação era vista como caminho privilegiado para se dar forma à identidade nacional, à consciência nacional.

Nacionalismo, pensamento autoritário e antiliberalismo compunham um conjunto de ideias que orientavam a defesa de um estado forte capaz de conduzir as massas populares, que, ora consideradas apáticas, ora consideradas perigosas, deviam ser mantidas fora da política, vista como algo alheio à sociedade e perturbador da ordem.

A negação da participação popular se apoiou em determinada representação do povo, que lhe destinava um papel subordinado. A visão salvacionista da educação não foi exclusiva da direita autoritária, mas, de certa forma, marcou o conjunto da intelectualidade brasileira da época. As camadas subalternas eram consideradas como perigosas pela sua irracionalidade. Considerava-se que a maioria é incapaz de saber, precisa apenas acreditar. É nesta direção que Buci-Glucksmann se refere a um "novo liberalismo" emergente no final do século XIX e início do século XX "que proclamou abertamente que não caberia confiar nas massas, que elas deveriam ser guiadas por uma elite política" (Buci-Glucksmann, 1980, p. 72). A sociologia das elites de Pareto e Mosca se apresenta como manifestação desta tendência. Não se tratava, portanto, de um movimento de ideias especificamente nacional, mas de uma reação, em escala mundial, ao desenvolvimento do movimento operário e à revolução russa que se transformava em um liberalismo conservador disposto a apoiar um "estado forte" em caso de perigo.

O conceito de nação, que embasa a ideia de nacionalismo, é, reconhecidamente, bem difícil de definir tendo sido empregado inicialmente na sua acepção linguístico-cultural ou para designar a ideia genérica de comunidades políticas (como nação europeia ou

nação árabe). Em seu livro *Nações e nacionalismo desde 1780*, Hobsbawn questiona os critérios utilizados historicamente para determinar que comunidades humanas devem ser consideradas como nações. Discutindo o nacionalismo, Max Weber escreveu:

> Num certo sentido, o conceito [de nação] indubitavelmente significa, acima de tudo, que podemos arrancar de certos grupos de homens um sentimento específico de solidariedade frente a outros grupos. Assim, o conceito pertence à esfera dos valores. Não obstante, não há acordo sobre como esses grupos devem ser delimitados ou sobre que ação concertada deve resultar dessa solidariedade (Weber, 1979, p. 202).

Nação estava ligada habitualmente, segundo Weber, à ideia de superioridade dos valores culturais de um grupo, ou pelo menos do seu caráter insubstituível. A formulação e divulgação de tais valores coloca em evidência a importância dos intelectuais na propagação da "ideia nacional". A partir da convicção a respeito dos valores culturais nacionais, podem ser construídos o orgulho nacional, a xenofobia, o racismo e outras atitudes que buscam criar um sentimento de unidade interna (lançando uma cortina de fumaça sobre as lutas de classes) capaz de enfrentar os "desafios" de inimigos reais ou imaginários. A nação se torna, assim, um instrumento político para assegurar o apoio das massas populares às classes dominantes em nome de uma unidade que se apresenta como superação de todas as divisões, que se coloca acima das classes e dos interesses particulares.

A "consciência nacional" se desenvolve, segundo Hobsbawn, desigualmente entre os grupos e regiões sociais de um país e, qualquer que seja a natureza dos primeiros grupos capturados pela "consciência nacional", as massas populares – trabalhadores, empregados, camponeses – são as últimas a serem por ela afetadas. A sua mobilização em torno dessa consciência supõe um trabalho sistemático que envolve o emprego da propaganda e da educação e busca produzir a adesão das classes populares como instrumento de unificação social. Assim, os estados-nação sempre se empenham num esforço de legitimação ideológica, que procura

se apresentar como uma justificação racional da organização do poder. Muito da ideologia extrapola, no entanto, o que se pode pretender como conhecimento racional – refere-se ao utópico.

> A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça, mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo (Carvalho, 1995, p. 10).

A educação já era considerada um importante instrumento para a construção de uma consciência nacional, embora não tenha sofrido alterações expressivas nos primeiros anos da República. Segundo Vieira e Farias, o analfabetismo no Brasil, que atingia 85% da população em 1890, diminuiu para 75% em 1900, mas manteve-se nos mesmos níveis em 1920. "A preocupação com a educação cívica e patriótica do indivíduo, entretanto, está presente em muitos elementos do ideário pedagógico do período" (Vieira e Farias, 2007, p. 76).

Se a questão do nacionalismo não foi posta, pela primeira vez, pela Revolução de 30 ou pelo estado novo, ela veio a assumir grande importância política para Vargas. Uma política de nacionalização se coloca como elemento de consolidação do seu governo, principalmente a partir do golpe de 1937, e um dos instrumentos considerados chave nesse processo foi a educação.

Nacionalismo e a Revolução de 1930

> Nacionalismo e pensamento autoritário caminhavam juntos no Brasil. O liberalismo era apontado como uma ideia exótica, que refletia campanhas políticas europeias e norte-americanas e que, no Brasil, não significava nada além do caudilhismo local ou regional, sendo a política vista como um mecanismo alheio à sociedade e perturbador da ordem. A concepção de realidade e de sociedade, que se originava do nacionalismo e do antiliberalismo, levava à responsabilização do estado pela formação da nacionalidade e pela direção do povo. Este era considerado simplesmente como "massa" que deveria ser orientada a

seguir as elites, verdadeiro motor das transformações pelas quais o Brasil deveria passar para chegar ao desenvolvimento (Abud, 1998).

A Revolução de 1930 marca o fim do predomínio político da burguesia cafeeira sem substituí-la, no entanto, pela preponderância de uma nova fração. Nestes termos pode ser caracterizada como uma "rearrumação" do bloco no poder que cria um estado de compromisso excluindo, como a Primeira República o fizera anteriormente, os setores populares. Cury afirma que "o estado instaurado no país após a Revolução de 1930, é sustentado por uma coligação heterogênea da classe dominante" (Cury, 1988, p. 99) daí a sua especificidade ser o compromisso. A inexistência de uma classe, forte o bastante para que pudesse assumir uma posição hegemônica, abriu espaço para um tipo de "bonapartismo"[13]. O governo Vargas procura se colocar como árbitro, como um poder que se situa acima das classes e grupos, como defensor dos interesses gerais da nação.

A república velha se caracterizou pelo regionalismo da política dos governadores cuja superação, por uma política de caráter nacional, se apresenta como uma bandeira que a Revolução de 1930 assume. Analisando as políticas econômicas do período de 1930 a 1970, Ianni afirma que "essa foi a época em que deixou de existir o estado oligárquico. E também foi essa a época em que o setor industrial adquiriu ampla hegemonia, no conjunto do *subsistema econômico brasileiro*" (Ianni, 1977, p. 4). Em 1930, no entanto, este processo ainda estava em seu início e um dos recursos para superar o regionalismo foi contrapor a este o projeto da construção do nacional.

---

[13] A expressão tem, segundo Bobbio (2007, p. 118), significados diversos se referida à política interna ou externa. Aqui o termo é empregado em relação à política interna no mesmo sentido em que o foi na análise de Marx a respeito do golpe de estado de Luís Bonaparte, em 2 de dezembro de 1851 (*O 18 Brumário de Luís Bonaparte*). Segundo Gramsci "quando a crise não encontra esta solução orgânica, mas a solução do chefe carismático, isto significa que existe um equilíbrio estático; significa que nenhum grupo, nem o conservador nem o progressista, dispõe de força para vencer e que também o grupo conservador tem necessidade de um patrão" (*Maquiavel, a política e o estado moderno*, p. 55). Este papel de líder foi assumido por Luís Bonaparte.

Getúlio Vargas, num primeiro momento, o ex-candidato derrotado nas eleições presidenciais, se torna o chefe de um governo provisório, até ser eleito presidente, em 1934, pela Assembleia Constituinte. Por fim, com o golpe de 1937, Vargas assume a chefia do Estado Novo. Ao longo desse período vai sendo construída uma nova hegemonia[14] e a composição instável e heterogênea do bloco no poder nos primeiros anos vai sendo substituída, progressivamente, pela crescente participação no poder da burguesia industrial e pela integração dos trabalhadores na cena política nacional. A instabilidade política e as manobras constantes em busca de sustentação política marcam os anos de 1930 a 1945. Daí a necessidade e a importância de construir o discurso da nacionalização como instrumento de criação de uma base político-ideológica para a consolidação de um estado forte e centralizador.

O nacionalismo aqui se apresenta não como ideia abstrata, mas como instrumento de ação política, visando a manipulação mais que a mobilização de massas, buscando colocá-las sob a direção de um grupo. A ambiguidade do discurso nacionalista e a fragilidade da sociedade civil da época possibilitam aos seus autores uma grande flexibilidade no manejo dos conflitos sociopolíticos. Apesar de buscar a construção de um consenso, o nacionalismo brasileiro era construído sobre a eliminação das diferenças, a uniformização e padronização cultural. Não eram aceitas quaisquer formas de organização autônoma da sociedade, mas apenas as corporações perfiladas com o estado.

A difusão das ideias e ideais nacionalistas exigia o comprometimento e a participação de intelectuais. A respeito das relações

[14] O conceito empregado no sentido gramsciano, indicando a capacidade dirigente de uma classe ou grupo social, "capacidade de unificar através da ideologia e de conservar unido um bloco social que não é homogêneo, mas sim marcado por profundas contradições de classe" (Gruppi, 1978, p. 70). A hegemonia, enquanto fenômeno essencialmente político, envolve a criação e a mobilização de uma vontade coletiva, que se relaciona com uma visão de mundo. "A hegemonia tende a construir um bloco histórico, ou seja, a realizar uma unidade de forças sociais e políticas diferentes; e tende a conservá-las juntas através da concepção do mundo que ela traçou e difundiu" (Gruppi, 1978, p. 78).

entre os intelectuais e o estado durante o governo Vargas, Miceli afirma que este período

> se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um "negócio oficial", implicando um orçamento próprio, a criação de uma "intelligentzia" e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico" (Miceli, 179, p. 131).

Daí o tratamento privilegiado dispensado ao funcionalismo federal que, tornado alvo de significativos benefícios, "acabou por converter-se numa das bases sociais decisivas para a sustentação política do regime" (Miceli, 179: 134). Diplomas superiores, 'pistolões' e outras modalidades de 'capital social' tornaram-se, segundo Miceli, trunfos decisivos para ingresso nos quadros do funcionalismo, em especial nos níveis mais altos.

Retornando da Europa como um compositor de prestígio, mas sem diplomas e sem emprego, Villa-Lobos quer transformar o panorama cultural do país. Não apresenta um projeto pedagógico voltado apenas para a escola, mas declara querer produzir uma mudança radical na situação da música no país. À ação pedagógica deve se articular a ação cultural. Ao revelar interesse pela educação e pela situação da cultura nacional, logo despertou o interesse do governo Vargas, que anteviu as amplas possibilidades de incorporação das ideias do maestro aos projetos governamentais.

Folclore e nacionalismo

O Modernismo foi o grande aglutinador do movimento cultural brasileiro até 1930. Ao lado da busca do moderno identificado com valores como progresso e civilização, o movimento se afirma como um esforço de construção de uma identidade nacional e de uma estética. A estética modernista na música brasileira é concebida como harmonização do nacional com o universal, sendo este último aqui representado pelos movimentos da vanguarda europeia.

A formação musical de Villa-Lobos, o grande nome musical da Semana de Arte Moderna, não se deu apenas pelo contato com a tradição erudita, mas também no intenso convívio com a música dos chorões, com a música popular urbana. Além disso, o compositor, já na sua infância teve contato com a música nordestina e sertaneja. O contato com a música popular fica registrado em muitas de suas composições, não só no material musical como nos próprios títulos. A *Suíte popular brasileira*, obra para violão, é formada por cinco peças compostas entre 1908 e 1912 (salvo o Chorinho que é de 1923): 1-Mazurka-Choro, 2-Schottish-Choro, 3-Valsa-Choro, 4-Gavotta-Choro e 5-Chorinho. Além disso, compor para o violão no início do século já é uma escolha reveladora de vínculos com a cultura popular urbana, da qual o choro era uma das expressões musicais mais importantes. O romance de Lima Barreto publicado em 1915, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, dá uma ideia da força do preconceito contra o violão no início do século XX. O trecho a seguir é retirado do primeiro capítulo, *Lição de violão:*

> a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!
>
> Uma tarde de sol — sol de março, forte e implacável — aí pelas cercanias das quatro horas, as janelas de uma erma rua de São Januário povoaram-se rápida e repentinamente, de um e de outro lado. Até da casa do general vieram moças à janela! Que era? Um batalhão? Um incêndio? Nada disto: o Major Quaresma, de cabeça baixa, com pequenos passos de boi de carro, subia a rua, tendo debaixo do braço um violão impudico.
>
> É verdade que a guitarra vinha decentemente embrulhada em papel, mas o vestuário não lhe escondia inteiramente as formas. À vista de tão escandaloso fato, a consideração e o respeito que o Major Policarpo Quaresma merecia nos arredores de sua casa, diminuíram um pouco. Estava perdido, maluco, diziam. Ele, porém, continuou serenamente nos seus estudos, mesmo porque não percebeu essa diminuição.

Indiferente a esse tipo de preconceito, Villa-Lobos compunha para o violão. As experiências musicais e as escolhas do compositor

parecem apontar para uma tensão entre a valorização do folclore na constituição de uma consciência da nacionalidade e a relação com o novo, representado tanto pelos elementos urbano-industriais emergentes no período (e aí incluiremos a própria expansão da música popular através da nascente indústria fonográfica e do rádio), como pelos novos modelos e valores da vanguarda estética europeia.

Uma das questões básicas com que o movimento modernista se defrontava era a própria caracterização do que significava o nacional. Para Mário de Andrade, o nacional na música não era apenas algo a ser encontrado, mas uma síntese a ser elaborada.

> Até ha pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo de suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de alem, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclórica dos meados do seculo passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando. Era fatal: Os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela (Andrade, 1972, p.13).

Mário de Andrade propõe o aproveitamento da música popular como base para a música artística (expressão empregada por ele), e não apenas da música folclórica, característica das comunidades rurais, embora seja conhecido o seu interesse e as numerosas pesquisas por ele publicadas sobre o folclore brasileiro. Segundo Wisnik, no entanto, a ligação dos compositores modernistas com o *popular* se concretizava no uso do material "folclórico". No folclore, no homem do campo, estariam os elementos mais puros da nacionalidade conservados como tradição, em contraposição à confusão anárquica das cidades. Aí aparece claramente o aspecto contraditório da conciliação entre o Brasil agrário e uma nova ordem urbana e industrial.

A apropriação do folclore por Villa-Lobos é, aliás, bastante problemática. As "pesquisas" do compositor nas suas viagens pelo

Brasil não guardam a menor relação com o trabalho de outros músicos nacionalistas como Bela Bartok que documentou ampla e minuciosamente as tradições musicais dos camponeses da Hungria[15]. "O folclore sou eu", declarou certa vez Villa-Lobos, revelando uma concepção, no mínimo, bastante original do fenômeno. É que este compositor na verdade nunca fez pesquisa folclórica, em sentido estrito. Nas suas viagens o compositor entrou em contato com muito da tradição musical brasileira, e certamente assimilou-a de uma forma bastante livre e criativa. É importante, porém, lembrar que se Villa-Lobos viajava movido pelo desejo de conhecer o país, não o fazia como pesquisador, mas como músico que, ao mesmo tempo que buscava ampliar seu conhecimento da música brasileira, tocava para ganhar o próprio sustento. As viagens de Villa-Lobos pelo interior do Brasil foram objeto de muita controvérsia. Em "Villa-Lobos, o choro e os choros", José Maria Neves, apoiado em referências da época, coloca em questão as viagens do compositor, registrando inclusive um artigo de Ayrton L. Barbosa onde se afirma que elas nunca existiram.

Além disso, nada no comportamento do compositor sugere a disposição de um pesquisador sistemático. Sobre a atitude de Villa-Lobos diante do folclore é elucidativo o depoimento de Denis Kali Lara:

> Villa-Lobos empregou-o grandemente em sua música. Mas para ele o canto popular não é de modo algum um elemento de pesquisa, de observação, de adaptação. Nisso ele é diferente de um Bartok ... Não, Villa-Lobos embora não o dissesse sempre, para não irritar seus amigos, no seu íntimo ele caçoava dos musicólogos e dos folcloristas. Para ele, era o faro, era a intuição que contava.

---

[15] Bartok registrou no início do século perto de dez mil melodias populares húngaras, eslovacas, romenas, ucranianas e de outras regiões em um trabalho musicológico de amplitude e qualidade sem precedentes. Este compositor considerava que "cada uma de nossas melodias populares é um verdadeiro modelo de perfeição artística" (citado por Roland de Candé, *Dictionnaire des Musiciens*).

A síntese musical que Villa-Lobos elabora no seu processo de criação, inclusive quando compõe para o canto orfeônico é informada por essa concepção de nacional e do folclore.

A educação musical e o canto orfeônico

O trabalho de Villa-Lobos na direção da educação musical do Distrito Federal sofreu a influência do clima político e intelectual da época assim como do movimento dos profissionais da educação nas décadas de 1920 e 1930. O campo educacional assume novo protagonismo já na Primeira República, apesar do dramático quadro do analfabetismo registrado acima. O surgimento dos educadores de profissão e a influência da Escola Nova criam condições para a fundação em 1924 da Associação Brasileira de Educadores, comprometida com a defesa da educação pública. Nas conferências nacionais de educação promovidas por esta entidade as posições se polarizavam em torno de perspectivas divergentes defendidas por católicos e liberais.

Sobre o movimento de ideias e projetos em torno da educação, Clarice Nunes escreveu que:

> o advento de uma biologia, de uma psicologia e estatística aplicadas à educação confundiu-se com a necessidade que a ciência, no século XIX, exprimiu de controlar pela seleção e orientação escolar (embora não apenas escolar) as massas urbanas em plena emergência de novas condições de trabalho geradas pela sociedade industrial. (Nunes, 1992:165).

A disputa entre projetos educacionais não podia deixar de influenciar o trabalho dos educadores musicais. A importância que assume a psicologia na educação musical pode ser observada com muita clareza no trabalho desenvolvido por Antônio de Sá Pereira (1888-1966), um importante educador musical da época, na Escola Nacional de Música. A ênfase dada à necessidade do conhecimento da psicologia infantil, a utilização de testes de aptidão musical (muito em voga nos Estados Unidos), com a finalidade de classificar e organizar o trabalho, o conceito de motivação assim

como a abordagem de temas como “O nervosismo do artista” (publicado na *Revista Brasileira de Música* – 4º fascículo – 1940-1941), são indicativos de uma preocupação com o embasamento psicológico da educação musical.

A essa direção psicologizante de Sá Pereira poder-se-á contrapor a construção de grandes entidades coletivas (os orfeões) de Villa-Lobos. Enquanto o primeiro destaca o desenvolvimento integral da criança, a sua criatividade e a sua individualidade, a proposta do canto orfeônico enfatiza antes os grandes grupos, o civismo, a disciplina. Isto resultou numa polarização no movimento de educação musical. Enquanto uma linha se propunha a desenvolver um trabalho pedagógico com pequenos grupos, levando em conta cada indivíduo, a outra reúne grandes massas em demonstrações impressionantes – concentrações de 40.000 vozes entoando hinos patrióticos e folclóricos. Fuks chama, no entanto, a atenção para convergências entre as duas posições:

> O importante é entender que o canto orfeônico e a iniciação musical, apesar dos seus aparentes antagonismos, estavam em sintonia com o ideal corporativista da “salvação nacional”, que seria realizada por uma elite de intelectuais, intermediária entre o governo forte e a nação (Fuks,1991: 122).

Pode-se considerar que as diferenças entre as duas propostas se justificavam e originavam no propósito a que cada uma se destinava. Enquanto a iniciação musical se voltava para o atendimento individual ou de pequenos grupos, o canto orfeônico tinha por alvo grupos de grandes dimensões. Enquanto a primeira apresentava rigorosas exigências para a formação de professores, o canto orfeônico possibilitava a incorporação até mesmo de crianças como regentes. É o próprio Villa-Lobos, no livro *Educação musical*, no trecho em que trata dos Orfeões Escolares, quem narra o seguinte episódio:

> Entre os casos de precocidade merece citação especial o de um menino de 10 anos, aluno da Escola José de Alencar que, sem nenhuma iniciação musical prévia, se revelou o primeiro regente do orfeão da

> escola. Possuidor de absoluta segurança rítmica, consciência do som e domínio sobre o conjunto, conseguiu, com a autorização da diretora de uma outra escola, formar um pequeno orfeão, ao qual ensinou hinos e canções que foram cantados sob sua regência em várias festas cívicas escolares.

Dirigidas a diferentes públicos, a proposta da iniciação musical se destinava à formação de uma elite enquanto o canto orfeônico voltava-se para a formação de massas. A primeira com objetivos mais estritamente musicais enquanto a segunda visava, declaradamente, também alvos para além da música. O canto coletivo, no entanto, era considerado importante tanto por Villa-Lobos quanto por Lorenzo Fernandez, compositor e diretor do Conservatório Brasileiro de Música, instituição onde se desenvolveu a iniciação musical.

Lorenzo Fernandez destaca a necessidade do canto e afirma que "se no canto individual as vantagens de cultura e higiene são múltiplas, no canto coletivo essas vantagens acentuam-se e dilatam-se, tornando-se, assim, o canto coral não só um fator de progresso, como também um afirmador da nacionalidade" (Lorenzo Fernandez, 1938, p. 25). Apesar das suas qualidades inatas para a música, "o brasileiro não sabe cantar em conjunto" (idem, ibidem). O ensino do canto deveria iniciar-se na infância, na escola, mas para que isso ocorra adequadamente é necessário formar o professor, já que "uma cultura não se improvisa, e é triste entregar a juventude escolar nas mãos de professores que por deficiência cultural lhes ministrem noções falsas, senão errôneas, sobre a verdadeira Arte" (Lorenzo Fernandez, 1938, p. 26). O professor de música deveria apresentar, segundo esse autor, "a) sólida cultura musical; b) entusiasmo e devotamento à arte; c) capacidade pedagógica"(idem, ibidem).

Lorenzo Fernandez critica os cantos escolares na medida em que muitos deles não apresentam valor pedagógico nem artístico. "Os cantos infantis devem ser principalmente simples, claros e de bom

gosto, senão belos" (Lorenzo Fernandez, 1938: 34). Podem ser divididos em três categorias: "a) cantos de caráter patriótico; b) cantos de caráter panteísta; c) cantos sobre lendas e tradições populares (folclore)". Esta ordem não representa uma hierarquia já que para o autor

> o verdadeiro sentido na nacionalidade, porém, não reside nem nos *cantos patrióticos, na maior parte das vezes com poesias exageradamente bombásticas e com músicas marciais banalíssimas*, nem nos cantos em que a natureza entra, às vezes, só como pretexto para a poesia. O verdadeiro sentido nacional deve, a meu ver, assentar as bases nos cantos do folclore ... Nacional pelo fundo e pela forma (folclore), e não somente pelas palavras, às vezes vazias de emoção, (*cantos politiqueiros*) (Lorenzo Fernandez, 1938, pp. 34-35).

Os grifos (que não são de Lorenzo Fernandez) destacam algumas afirmações bastante duras a respeito da manipulação da música no Estado Novo. Apesar de não se posicionar assim, as relações de Villa-Lobos com os músicos ligados à iniciação musical não eram de conflito. Sá Pereira representou o Brasil, juntamente com Villa-Lobos, no Congresso Internacional de Educação Musical em Praga, em 1936, e Lorenzo Fernandez foi professor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico dirigido por Villa-Lobos, além de manterem relações de amizade.

Se o trabalho de Villa-Lobos não foi o único que se desenvolvia no campo da educação musical, foi, sem dúvida, o mais amplo e sistemático. Desdobrou-se em várias direções procurando contemplar a elaboração de programas e métodos de ensino, a produção de material didático, a formação de professores e sua constante atualização, a organização de instrumentos de demonstração do valor de suas propostas, e um trabalho de propaganda apoiado em eventos organizados cuidadosamente. Apesar dos inegáveis méritos do compositor na direção do seu projeto pedagógico, tudo isso só foi possível, evidentemente, devido ao amplo apoio recebido do governo.

Um aspecto que cabe ressaltar no trabalho de Villa-Lobos é a sua percepção aguda da necessidade de articular solidamente a

educação com uma ação cultural mais ampla. O compositor se coloca a tarefa de elevar o nível musical do Brasil. A educação é vista, então, como um instrumento privilegiado, mas insuficiente se não pudesse apoiar-se em outras iniciativas. Fica claro pela leitura dos seus escritos que o compositor dá enorme importância à propaganda, ao convencimento do público. Se, por um lado, é preciso argumentar visando superar preconceitos que obstaculizam o desenvolvimento do trabalho, é também claro, que a transformação das concepções correntes sobre a música e seu papel na educação e na sociedade não pode ser realizada apenas através de argumentações. O principal argumento deve ser a própria música, já que cabe a ela a função de produzir o aprimoramento cultural desejado pelo compositor. Cabe lembrar que o maestro conferia um enorme poder à música como fica evidenciado na sua declaração na Conferência realizada em Praga[16]: "nenhuma arte exerce sobre as massas uma influência tão poderosa como a música".

Junto com as apresentações musicais, Villa-Lobos costumava realizar o que chamava exortações cívicas nas concentrações orfeônicas, onde relacionava música e civismo. Durante os concertos realizados na excursão artística, realizada anteriormente em São Paulo, já havia incluído explicações e comentários através dos quais pretendia esclarecer o público a respeito da sua visão de música e cultura. Nas cidades do interior onde se apresentou, Villa-Lobos dizia "considerar-se um 'Bandeirante da Música', com a obrigação de levar a esse povo o conhecimento de alguns artistas musicais, uma boa música, algumas de suas composições" (Chechim Filho, s.d., p. 113).

Numa das viagens pelo interior de São Paulo, depois de um incidente que interrompeu sua apresentação, Villa-Lobos irritado acabou fazendo uma preleção onde criticou a música americana, combateu a ópera,

---

[16] O texto da conferência consta do presente livro.

dizendo que Carlos Gomes foi um compositor de música italiana. Combateu o futebol, dizendo que a mentalidade dos jovens passou para os pés, e muitas coisas mais... Nós que estávamos atrás do palco ficamos horrorizados de ouví-lo falar dessa maneira (Chechim Filho[17], s.d., p. 76)

Atitudes como essa foram interpretadas por Béhague como uma manifestação do pouco respeito e compreensão de Villa-Lobos pelo povo do interior paulista e pelos seus valores culturais. Seria um típico caso de imposição dos valores artísticos e culturais das classes dominantes. O compositor, nesta e em outras ocasiões, revelaria uma convicção de predestinação que o levou a assumir um papel de artista redentor, imbuído de um sentimento de missão a cumprir, sentimento, aliás, comum entre os intelectuais da época.

A inspiração villalobeana para a implantação do canto orfeônico pode ter vindo da Europa e, sobretudo da França, segundo Venzo Clément (1980), onde o ensino praticado nas escolas parisienses era inteiramente fundado sobre o estudo do canto. O modelo francês fora impulsionado por Wilhem (1781-1842), que exercera a função de diretor geral do ensino de canto nas escolas de Paris. Este músico francês fundou os orfeões, associações corais populares para adultos (homens e mulheres) recrutados entre os operários. As origens da proposta pedagógica de Villa-Lobos ainda estão a merecer um estudo específico. Tendo vivido em Paris e conhecido bem o seu ambiente musical e, ao mesmo tempo, nunca tendo desenvolvido estudos específicos sobre pedagogia musical, não parece arbitrária a questão levantada por Venzo Clément. Por outro lado, como já foi dito anteriormente, já havia experiências com o canto orfeônico em São Paulo que poderiam ter inspirado Villa-Lobos na construção de seu projeto educativo.

---

[17] Antonio Chechim Filho publicou em 1987 o livro *Excursão artística Villa-Lobos* em homenagem ao centenário de nascimento do maestro. O autor acompanhou as viagens da equipe de músicos como afinador de piano e dá no texto um testemunho do "exemplo de civismo e desprendido amor pela arte oferecido pelos protagonistas da excursão".

Justificando o valor do canto orfeônico para a educação, é o próprio Villa-Lobos que demonstra o seu conhecimento a respeito das experiências com o canto coletivo em outras partes do mundo, quando afirma, no Programa do Ensino de Música (1934), que "o orfeão adotado nos países de maior cultura, socializa as crianças, estreita seus laços, cria a noção coletiva do trabalho".

De qualquer modo, o maestro não se limitou a adotar ou transplantar mecanicamente um modelo pedagógico. Foi necessário criar as condições para a realização da proposta no Rio (e no Brasil), à medida que não existia ainda entre nós nem a estrutura administrativa, nem o pessoal preparado em número adequado, nem o material didático, além de faltar uma tradição de canto coletivo. Tudo teve de ser construído.

Segundo as palavras de Villa-Lobos no texto *A organização do ensino do canto orfeônico*,

> Com o intuito de objetivar essa diretriz artístico-nacional [o ensino do canto orfeônico], foi criado pelo governo esse organismo denominado Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema), no Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal (hoje Secretaria Geral de Educação e Cultura) com o fim de desenvolver o estudo da música nas escolas primárias e nas de ensino secundário e profissional, assim com nos demais Departamentos da Municipalidade.

A Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema) foi criada em 1932 com o objetivo de orientar a implantação do canto orfeônico nas escolas da municipalidade. O órgão se orientava por um plano do qual constavam a criação de cursos e escolas especializadas, programação de concertos e audições orfeônicas, organização de orfeões escolares e de professores, biblioteca musical e discoteca nas escolas. No plano aparecem misturados itens de diferentes naturezas como atividades culturais e infraestrutura, programas de ensino e criação de conjuntos musicais.

A criação do curso de formação de professores se destaca como fundamental para o início e implantação do canto orfeônico nas

escolas. O próprio maestro se encarregou de ministrá-lo aos professores das escolas primárias municipais. Embora destinado principalmente a estes professores, foram aceitos também os de escolas particulares. O programa era bastante abrangente incluindo desde as questões técnicas da teoria musical e do canto até tópicos relativos ao "ensino de música nas escolas como o melhor fator de educação cívica, artística e moral, e a finalidade que deve ter nas escolas primárias e secundárias" e "a verdadeira utilidade dos hinos e canções patrióticas" (Villa-lobos *apud* Lisboa, 2005, p. 32).

Posteriormente foram criados novos cursos como os de curso de declamação rítmica e o curso de preparação ao ensino do canto orfeônico destinado a professores em geral e o curso especializado de música e canto orfeônico e o curso de prática do canto orfeônico estes últimos visando a formação de professores especializados em canto orfeônico.

Para iniciar o seu trabalho com o canto orfeônico, Villa-Lobos percebeu a necessidade de um curso prático que pudesse preparar professores. O primeiro movimento foi o de reunir músicos que se dispusessem a preparar-se para ensinar. Não só músicos foram convidados. A implantação do canto orfeônico nas escolas implicava na necessidade de um elevado número de professores o que levou à extensão do apelo por colaboradores às professoras primárias, que já tinham entre suas tarefas a de ensinar às crianças os hinos. Daí a criação de cursos que considerassem os diferentes níveis dos seus alunos, oferecendo para professores em geral uma formação básica e para os músicos, estudos mais especializados. Além disso, os mais experientes e os que mais se destacavam assumiam responsabilidades maiores e eram chamados a orientar os demais. Na preparação dos professores deve ser destacada a participação de Lucília Villa-Lobos, sua mulher, pianista formada pela Escola Nacional de Música, que segundo o maestro Vieira Brandão, desempenhou um papel fundamental neste processo.

Referindo-se ao início do seu trabalho, Villa-Lobos escreveu em 1934:

> Quando, em 1932, a convite do diretor geral do Departamento de Educação, fui investido nas funções de orientador de música e canto orfeônico no Distrito Federal, tive, como primeiro cuidado, a especialização e aperfeiçoamento do magistério, e a propaganda, junto ao público, da importância e utilidade do ensino da música. Reunindo professores, compreendendo-lhes a sensibilidade e avaliando das possibilidades e recursos de cada, ofereci-lhes cursos de especialização, com acentuada finalidade pedagógica, dos quais, logo depois, ia surgir o Orfeão dos Professores, onde, como nos cursos, ingressaram pessoas estranhas, atendendo a complexidade artística das organizações (Villa-Lobos, Programa do Ensino de Música, 1934).

As pessoas estranhas a que se refere o maestro, são os que, sem formação musical específica, interessaram-se em participar da educação musical, como as professoras primárias. Esse esforço de mobilização alcança bons resultados.

> Em 1932 instala-se no Distrito Federal um curso de pedagogia da música e canto orfeônico, que arregimenta 'artistas de renome no cenário musical brasileiro' e professores da Escola Nacional da Universidade do Brasil para a formação de um Orfeão dos Professores, constituído de 250 figuras, que se tornará uma espécie de núcleo-piloto disseminador do programa de implantação do ensino do canto orfeônico nas escolas (Wisnik, 1983:180).

Sobre o curso de pedagogia da música e canto orfeônico, Béhague afirma que, "no período entre 1933-41, cerca de três mil professores receberam o treinamento básico oferecido pelo curso, cuja popularidade finalmente requereu o estabelecimento de uma instituição permanente para treinamento de professores" (Béhague, 1994: 25). Em 1942 é criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, transformado em 1967 em Instituto Villa-Lobos.

À Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema) cabia, como já foi dito, a implantação, supervisão e orientação do programa de educação musical. Entre as suas tarefas colocava-se a de suprir os professores com material didático adequado, o que

incluía repertório musical a ser trabalhado. Houve uma preocupação de produzir tal material, apesar das críticas formuladas por Lorenzo Fernandez em 1938 a respeito da falta de valor artístico e pedagógico de muitos dos cantos escolares. Para Villa-Lobos era "indispensável escolherem-se composições de autores de real mérito, preferindo-se as que já se tenham incorporado ao patrimônio artístico nacional". Enfatizava ainda que "hoje não é mais possível fazer a abstração do material fornecido pelo folclore musical para as questões educacionais da infância" (Villa-Lobos, 1941: 33).

O *Guia prático* representou um esforço nesta direção. Mesmo considerando que só o primeiro volume foi publicado (o projeto do compositor previa a publicação de 6 volumes), trata-se de obra acolhida pela crítica especializada com grandes elogios. A publicação reuniu 137 canções infantis populares, sobre as quais o compositor trabalhou harmonizando-as a duas, três e, raramente, quatro vozes. Além do *Guia prático*, a obra didática do compositor inclui *Solfejos* e *Canto orfeônico*, ambos publicados em dois volumes.

O maestro e compositor Edino Krieger afirmou em 1951 sobre o *Guia prático* que ele

> contém, ao lado de seu aspecto de pesquisa étnico-musical, uma significação que talvez tenha passado despercebida ao próprio autor: ele simboliza o processo de nascimento do compositor folclorista em suas três etapas essenciais: 1) a descoberta dos elementos musicais folclóricos em suas fontes originais (o povo); 2) a compilação do material e sua transposição para a escrita musical; e 3) a sua elaboração artística desde a simples adaptação para instrumentos ou vozes à exploração de seus recursos expressivos e de seus elementos rítmicos melódicos e formais em conexão com os impulsos criadores individuais do compositor (Krieger apud Paz, 1989: 72).

Canto Orfeônico foi publicado em dois volumes (o primeiro em 1940 e o segundo em 1951) e adotado oficialmente nas escolas públicas e nos cursos de formação de professores da Sema. O material didático destinava-se não só aos alunos, mas aos próprios professores que se precisava formar. As canções, que apresentam

diferentes níveis de dificuldades técnica – desde o nível básico até as mais avançadas –, foram consideradas por Villa-Lobos como de interesse artístico, além da sua feição didática e do caráter cívico de algumas delas. Cabe destacar que, embora parte das composições seja da autoria do maestro, a maioria das canções incluídas nos dois volumes não foi composta por Villa-Lobos, cuja participação se dá como arranjador.

Entre os muitos os autores dos textos das canções podem ser encontrados não apenas músicos, mas ainda educadores, políticos e profissionais de diferentes ramos de atividade. Em alguns casos não fica muito clara a autoria das obras.

> Em relação à autoria literal, em algumas das canções pode-se supor que a autoria do texto também seja de Villa-Lobos, embora não seja explícito. Em canções como as nº 16 e nº 40 do primeiro volume, e a nº 1, 32 e 33 do segundo volume, somente é citado o nome de Villa-Lobos, sem especificar se sua autoria é musical e/ou literal, dando margem à dubiedade (Lisboa, 2005: 94-95).

O primeiro volume de *Canto orfeônico,* que traz como subtítulo *Marchas, canções e cantos marciais para a educação consciente da "Unidade de Movimento",* contém em sua maioria canções de cunho patriótico, onde predominam os arranjos a duas vozes e o ritmo de marcha. O segundo volume, tendo como subtítulo *Marchas, canções, cantos: cívicos, marciais, folclóricos e artísticos para formação consciente da apreciação do bom gosto na música brasileira,* apresenta transcrições ou adaptações de melodias folclóricas trabalhadas a três, quatro ou até cinco ou seis vozes. São obras mais longas e de maior complexidade rítmica e melódica, destinadas aos professores de canto orfeônico e aos alunos mais avançados. No primeiro volume predominam canções mais curtas e com textura vocal mais simples, caracterizando um repertório destinado a crianças e iniciantes, canções patrióticas que exaltam os valores nacionalistas. Curiosamente Villa-Lobos que considerava que o folclore deveria ser a base da educação musical, colocou a maioria das canções folclóricas no segundo

volume, destinado aos alunos mais avançados. Lisboa chama a atenção para esse aspecto:

> Torna-se necessário também observar que as canções folclóricas presentes nessa categoria são *canções recolhidas*, em sua maioria, do folclore ameríndio e negro, predominante nas regiões norte e nordeste do país, e não canções folclóricas populares, ou seja, presumivelmente conhecidas por todo o país. Essas canções estariam distantes do universo infantil, alvo do movimento orfeônico. A criança receptora desse ensino era primeiramente a das formações urbanas, onde o movimento orfeônico se desenvolveu e predominou, o que, de certa forma, iria contra a ideia de se iniciar um ensino musical baseado no material próximo à vivência da criança (Lisboa, 2005: 125).

Sobre a didática a ser empregada no canto orfeônico, Villa-Lobos considerava que a música devia ser ensinada da mesma forma que a língua, isto é, iniciando a abordagem pela prática e não pela teoria. Insistia na educação do ouvido, afirmando que era preciso que a criança escutasse e cantasse antes que lhe fossem apresentadas teorias e regras. Para uma verdadeira educação musical, a música deveria ser ouvida pelas crianças como som e sentimento, antes de lhes serem apresentados aspectos teóricos da linguagem musical. Essa é também a base da formação do gosto a que o maestro dava tanta importância. "O nosso sentido estético é condicionado pelo hábito e pela educação. Habitue-se o *ouvido* de nossa juventude ao que, segundo a nossa herança acumulada, é belo, – e o seu gosto será são" (Villa-Lobos, 1991: 15).

Villa-Lobos empregou no seu projeto pedagógico o seu talento de músico, compondo e preparando arranjos, ensinando e regendo. O apoio do governo Vargas deu o respaldo necessário para tornar este projeto um movimento de repercussão nacional, o primeiro na área de educação musical com tais dimensões e também o último.

Os concertos didáticos e as concentrações orfeônicas são concebidos como parte integrante do projeto educativo de Villa-Lobos, instrumentos de elevação do nível musical do povo, destina-

dos a atingir um universo muito mais amplo do que o escolar – trata-se de educar o país.

As concentrações orfeônicas eram realizadas em grandes espaços como teatros, praças ou campos de futebol para, segundo Villa-Lobos, "provar o progresso cívico das escolas, pois que a nossa gente, talvez em consequência de razões raciais, de clínica, de meio, ou dos poucos séculos da existência do Brasil, ainda não compreende a importância da disciplina coletiva dos homens" (Villa-Lobos, *apud* Gallinarri, 2007:168). Estas demonstrações deveriam ser consideradas como "aulas de civismo" não só para os escolares, mas para todo o povo. A referência a "razões raciais" chama a atenção para a influência de pensadores como Sílvio Romero, Nina Ribeiro ou Euclides da Cunha que, na época, relacionavam o "atraso" nacional à mestiçagem entre brancos, índios e negros.

Ocasião de prestar contas à sociedade dos resultados do ensino da música, as concentrações proporcionavam demonstrações grandiosas de apoio ao governo, presente através de representantes dos seus altos escalões ou do próprio Getúlio Vargas. Após a implantação do Estado Novo, aumentou a frequência dessas solenidades assim como o número de vozes e participantes. Essas cerimônias cívicas, segundo Gallinari, "destinadas sempre a uma confraternização político-moral, passaram a constituir o sintoma aparente e propagandístico da eliminação dos conflitos sociais" (Gallinari, 2007: 170).

Pela importância política de que se revestiam, as concentrações orfeônicas envolviam um planejamento minucioso destinado a garantir resultados sempre positivos. A grande concentração de 7 de setembro no campo do Vasco da Gama ficou famosa por ter reunido 40 mil vozes e grande número de instrumentistas (fala-se em mil músicos de banda), além das famílias das crianças, representantes de vários setores da sociedade, militares e trabalhadores. Na preparação do evento, Villa-Lobos contou com a asses-

soria de uma comissão da Secretaria Geral de Educação e Cultura, integrada por 11 membros. Segundo Arnaldo Contier, no livro *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo,*

> Foram previstas quotas para merendas dos escolares, sistema de transportes e serviço de assistência médica. Relacionaram-se todos os professores e suas respectivas tarefas – tais como: organizar os alunos nas arquibancadas, distribuir bandeiras e folhetos, entre outros encargos. Previram-se os locais de desembarque dos ônibus, bondes e trens dos alunos vindos da zona Norte e Sul; preestabeleceram-se todos os ensaios a serem realizados nas escolas, a partir de 17 de agosto, sob a supervisão geral de Villa-Lobos; cuidou-se das organizações das bandas – dos Fuzileiros Navais, do Corpo de Bombeiros e da Polícia Militar, entre outras – fez-se a relação completa dos nomes das escolas participantes, com os respectivos números de alunos e alunas, estabeleceu-se a ordem de saída de cada escola do estádio após o espetáculo; além de uma infinidade de outros detalhes (Contier, 1998: 68).

O impacto dos eventos não dependia apenas de uma boa organização. Era necessário criar meios que os apoiassem musicalmente. O Orfeão do Professores, além de destinado a constituir-se em laboratório para os próprios professores, veio a funcionar como um conjunto capaz de realizar apresentações de alto nível musical, se inscrevendo no projeto pedagógico como espaço, ao mesmo tempo, de formação e instrumento de ação cultural através de apresentações públicas. A Orquestra Villa-Lobos constituiu-se em outro importante instrumento de ação cultural. O Orfeão dos Professores juntamente com os cursos preparatórios para docentes e a Orquestra Villa-Lobos compõem assim uma sofisticada estratégia que busca articular o que se desenvolve na escola com atividades culturais realizadas em outros espaços da sociedade.

Iniciado sob os auspícios do governo Vargas, o movimento do canto orfeônico não se encerrou com o fim do Estado Novo. Não só foram criados novos cursos em outros estados, como o governo Dutra estabeleceu, por decreto assinado em agosto de

1946, a lei orgânica do ensino do canto orfeônico e os cursos de formação de professores especializados em canto orfeônico. São enumeradas vinte disciplinas a serem ministradas no curso. Entre elas a de terapêutica pela música

> que preparará o professor-aluno no sentido de empregar os meios musicais indicados, segundo resultados colhidos em experiências científicas, para o tratamento de alunos anormais ou displicentes em face da música, assim como corrigir deficiências dos alunos provindos de meios sociais atrasados (Ribas, 1957: 27).
>
> Pela comunhão de sentimentos, de ideias e de ações, imposta pelo canto orfeônico, as crianças, imperceptivelmente, adquirem hábitos de união, de ordem, de modo a que mais tarde se afirmem como elementos adaptados e úteis à comunidade (Ribas, 1957: 33).

Uma apresentação do canto orfeônico publicada após o fim do Estado Novo proporciona uma visão do projeto de Villa-Lobos a partir da perspectiva de um destacado médico[18]. Uma apresentação das finalidades do canto orfeônico aparece na obra de J. Carvalhal Ribas, *Música e medicina,* livro laureado com o Prêmio de Cultura Geral da Associação Paulista de Medicina em 1949. Segundo esse autor, o canto fora utilizado nas escolas brasileiras, em tempos passados apenas com a "finalidade fútil de abrilhantar as festas escolares". Sob a orientação de Villa-Lobos, no entanto, visa objetivos mais "transcendentes e vitais". Em primeiro lugar, segundo o autor, o canto orfeônico cultiva a disciplina. Cantar em conjunto contribui para o desenvolvimento da expressão e iniciativa, mas também força a subordinação a uma determinada direção. Incrementa a anulação das vaidades e exclusivismos pessoais em favor do coletivo, inspirando a cooperação, coesão e a solidariedade.

---

[18] J. Carvalhal Ribas é apresentado no seu livro *Música e medicina* como livre-docente e assistente de clínica psiquiátrica na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, professor de psiquiatria na Escola de Enfermagem de São Paulo e na Cruz Vermelha brasileira, professor de terapêutica pela música no Conservatório Paulista de Canto Orfeônico e no Instituto de Educação Caetano de Campos.

A aglomeração produz uma tendência no indivíduo a abdicar da personalidade própria e a orientar sentimentos e pensamentos em obediência a determinado modelo, tornando possível a unificação da coletividade, em dado momento, "dentro de um estado psicológico único e global, a *alma da multidão* no termo consagrado de Le Bon" (Ribas, 1957: 33). Nessas ocasiões, segundo esse autor, é à esfera afetivo-emocional que se apela em detrimento das funções psíquicas superiores inerentes ao intelecto. A psicologia das multidões, assim, se aproxima da psicologia das crianças e dos primitivos. Multidões podem ser impelidas para o bem ou para o mal de acordo com a orientação que lhes for inculcada. A grande capacidade de congregar de que é dotada a música já era conhecida dos antigos gregos, o que pode ser confirmado, segundo o autor, por uma citação de Platão: "Se me fosse permitido determinar as canções e as melodias de um povo não me preocuparia tanto com os seus legisladores".

A segunda grande função do canto orfeônico é incentivar o civismo, já que a música pode produzir "lições de admiração e amor à pátria, provavelmente mais profundas e duradouras do que aprendem nos compêndios de educação moral e cívica (Ribas, 1957: 37). Para o autor, só em terceiro lugar o canto orfeônico visa à finalidade de *arte*. As três funções do canto orfeônico apresentadas por Ribas são as mesmas propostas anteriormente por Villa-Lobos em *Solfejos*, obedecendo, inclusive, à mesma ordem: disciplina, civismo e educação artística e repetindo muitos dos argumentos de Villa-Lobos.

Para os alunos que revelarem, na prática orfeônica, "autênticos dotes musicais" caberia uma orientação para um preparo mais especializado destinado a formação de intérpretes e compositores. A verdadeira educação musical deve ser dirigida mais intensamente ao encontro dos indivíduos dotados de *inteligência musical* e de modo ainda mais especial, aos superdotados em rela-

ção à música. Aos que não se incluem nessas categorias, a aquisição dos rudimentos de música é suficiente, mesmo porque, "para os deficientes musicais, o estudo esforçado da arte redunda geralmente em perda de tempo, pois eles jamais conseguirão ultrapassar os limites da mediocridade" (Ribas, 1957: 43).

Ao longo dos anos em que esteve à frente do canto orfeônico Villa-Lobos escreveu sobre sua proposta educativa. Serão analisados aqui, basicamente, quatro textos do compositor escritos em períodos diversos: *Programa do Ensino de Música* (1934), uma conferência apresentada em Praga (1937), *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas* (1941), *Educação musical* (1946).

No *Programa do Ensino de Música*[19] Villa-Lobos atribui o convite para assumir as funções de orientador de música e canto orfeônico no Distrito Federal ao diretor geral do Departamento de Educação (que na época, 1932, era Anísio Teixeira). Indica sua preocupação inicial com "a especialização e aperfeiçoamento do magistério, e a propaganda, junto ao público, da importância e utilidade do ensino da música". Sem isso não seria possível atingir os objetivos visados. Aqui se faz necessário citar o autor mais extensamente:

> O canto orfeônico é o elemento propulsor da elevação do gosto e da cultura das artes; é um fator poderoso no despertar dos sentimentos humanos, não apenas os de ordem estética, mais ainda os de ordem moral, sobretudo os de natureza cívica. Influi, junto aos educandos, no sentido de apontar-lhes, espontânea e voluntária, a noção de disciplina, não mais imposta sob a rigidez de uma autoridade externa, mas novamente aceita, entendida e desejada. Dá-lhes a compreensão da solidariedade entre os homens, da importância da cooperação, da anulação das vaidades individuais e dos propósitos exclusivistas, de vez que o resultado só se encontra no esforço coordenado de todos, sem o deslize de qualquer, numa demonstração vigorosa de coesão de ânimos e sentimentos. **O êxito está na comunhão.**

---

[19] Apresentado parcialmente na edição de *Solfejos* de Villa-Lobos.

Trata-se desde o início de uma concepção de música como forma de intervenção social que implica valores e estratégias. É preciso vencer resistências convencendo pela propaganda ("retirálos [certos pais] do estado de incompreensão em que se encontravam, e desfazer prevenções que nutriam"...) e por demonstrações, para alcançar uma ampla mobilização em prol da "elevação moral, cívica e artística do povo".

Os objetivos declarados desta educação musical não são principalmente estéticos, apresentando-se na ordem já exposta: disciplina, civismo, educação artística. O tratamento dado às finalidades, neste texto, é pouco aprofundado, concentrando-se nos aspectos práticos do desenvolvimento do trabalho.

L'Éducation Musicale – Trait d'Union entre les Peuples – Rapports et Discours sur l'Éducation Musicale dans les Divers Pays, publicação que reuniu os trabalhos apresentados em Praga, durante o Congresso de Educação Musical (1936), inclui uma conferência de Villa-Lobos, delegado do Brasil, juntamente com o professor Antonio Sá Pereira. Villa-Lobos que viajara no dirigível Hindemburgo só chegou a Praga depois de encerrado o congresso, tendo sido então convidado a apresentar esta conferência numa sessão especial. Na conferência é traçado um panorama da educação musical brasileira e o maestro faz uma demonstração, com crianças checas, dos seus métodos de trabalho.

Villa-Lobos traz como exemplo alguns prospectos distribuídos por ocasião da preparação de algumas concentrações orfeônicas, afirmando que os mesmos faziam ver todo o mérito cívico destes encontros, o que significavam como "expressão de vontade coletiva". Em um deles, distribuído no Rio de Janeiro e citado pelo autor, dizia-se que

> Todos os povos fortes devem saber cantar em coro.
>
> É a educação que resolverá os problemas brasileiros. O canto orfeônico, praticado pelas crianças e por elas propagado aos lares,

> dar-nos-á gerações renovadas numa bela disciplina da vida social, homens e mulheres que saberão, para o bem do país, cantar trabalhando, e, cantando, devotar-se à pátria.

Se a propaganda prepara um meio favorável, o grande trabalho deve ser feito junto aos professores, afirma o autor, já que, com estes, "as afirmações breves e as frases sugestivas não são suficientes". É apresentado em tópicos um esboço do plano do Departamento de Música e Canto Orfeônico, citado anteriormente, que inclui: curso de pedagogia da música e do canto orfeônico; comitê técnico consultivo; programas anuais das matérias de ensino; escolas de especialização; orfeões escolares; orfeão dos professores; concertos escolares; organização de repertório – biblioteca musical e discoteca nas escolas; escolha e distribuição de hinos e cantos; audições de orfeões nas escolas e em grandes assembleias; clubes escolares de música; reuniões gerais de professores; relatórios mensais do trabalho realizado nas escolas.

O esboço apresentado em Praga revela uma estrutura bastante sofisticada. Não se tratava de um simples projeto, mas de um complexo programa em execução visto que muito do que era mencionado já funcionava há anos.

Villa-Lobos considera necessário esclarecer questões que podem ser levantadas a respeito de uma insistência excessiva no caráter cívico da sua obra. Falar do país na educação artística assegura à arte o concurso de um sentimento vivo e enriquece o patriotismo de melodia musical. "A disciplina, igualmente, tão necessária a um povo individualista como o nosso, aumenta e melhora porque o entusiasmo das crianças com relação ao canto a torna condição desejada de um belo prazer. Mas não é tudo. Nas nossas escolas o patriotismo não tem nada de agressivo". Comitês trabalham no Brasil no sentido de "depurar os livros escolares de alusões capazes de levar a uma menor apreciação das nações amigas".

Nesta conferência Villa-Lobos, utilizando projeções, se refere a trabalhos desenvolvidos com crianças retardadas (écoles pour

arrièrés), na Penitenciária de São Paulo e em uma escola primária, "instituto especial para crianças abandonadas e para aquelas cujos pais são notoriamente pervertidos. A música é empregada aí como elemento principal de reforma". Estes aspectos são apresentados em tópicos na publicação, sem maiores desenvolvimentos. Villa-Lobos teria feito comentários sobre eles durante a projeção das imagens, não tendo sido registrado mais do que os tópicos e este pequeno comentário sobre o referido instituto (chamado na publicação de École Primaire de Vacances). Cabe lembrar mais uma vez que o programa do curso de formação de professores do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico incluía a disciplina Terapêutica musical. Pode-se perceber aí um esforço de ampliar a esfera de ação da música para além da escola e do espaço das cerimônias cívicas. A limitação de meios e a dimensão do desafio de realizar uma proposta pedagógica de caráter nacional impediram, provavelmente, explorações mais consistentes nestas direções.

Um pequeno livro de Villa-Lobos publicado pelo DIP em 1941, intitulado *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas* pode ser de grande ajuda para compreender a posição do canto orfeônico no pensamento do compositor e o seu papel político-pedagógico. O DIP[20] não só não publicaria algo contrário às orientações governamentais como ainda, cumprindo a sua função, orientava a divulgação do que fosse considerado útil à consolidação do regime. O texto é dividido em pequenos capítulos (14), e soma um total de 69 páginas.

Villa-Lobos, de início, afirma a necessidade de recuperar a verdadeira finalidade social da música e o seu objetivo nacional, exaltando as conquistas do Estado Novo nessa direção: "Aprovei-

[20] O Departamento de Imprensa e Propaganda , criado em 1939 como órgão subordinado diretamente à Presidência da República, se constituía, mais do que o próprio ministro Capanema, no principal apoio de Villa-Lobos. Segundo Silvério Baía Horta (*O Hino, o Sermão e a Ordem do Dia*, 1994), através do DIP, Vargas apoiava todas as iniciativas de VL, a quem muito apreciava.

tar o sortilégio da música como um fator de cultura e de civismo e integrá-la na própria vida e na consciência nacional — eis o milagre realizado em dez anos pelo governo do presidente Getúlio Vargas" (Villa-Lobos, 1941: 7).

Como "voz da nacionalidade" a música não pode ser considerada como um simples adorno ou como elemento estranho à coletividade. O tratamento dado anteriormente à música no ensino oficial, visando somente uma formação artística, revelava-se insuficiente ao preenchimento de "sua verdadeira função de música socializada".

> Era necessário, em primeiro lugar, que a música nacional tomasse conhecimento de si mesma pela formação de uma consciência musical brasileira e pela apreensão total do conjunto de fenômenos históricos, sociais e psicológicos, capazes de determinar os seus caracteres étnicos, as suas tendências naturais e o seu ambiente próprio (Villa-Lobos, 1941: 8).

Villa-Lobos considera que "o problema da fixação da consciência musical brasileira – tal como foi encarado pelo atual regime" implicava fatores de ordem social muito complexos. Não se tratava de uma questão somente de ordem estética, mas de "um sério problema educacional". Segundo as palavras do compositor, "tratava-se de preparar a mentalidade infantil, para reformar, aos poucos, a mentalidade coletiva das gerações futuras".

Na análise que desenvolve a respeito da situação da cultura brasileira, Villa-Lobos afirma poder sentir que a intenção do chefe do governo não foi a de legar ao país somente "uma nova estrutura política, social e econômica". Além disso, Vargas "em boa hora resolveu atentar nos fenômenos de ordem moral e cultural, como um dos meios mais eficientes de solucionar o problema da unidade nacional" (Villa-Lobos, 1941: 15). O canto orfeônico é apontado por Villa-Lobos como um dos elementos de que o governo lançou mão buscando atingir a "unidade espiritual brasileira".

O canto orfeônico no Estado Novo é comparado à obra desenvolvida pelos jesuítas quando começaram a ensinar aos índi-

os os cantos religiosos. Os padres teriam sido "até certo ponto, os precursores do aproveitamento da música como fator de disciplina coletiva", e o canto orfeônico representaria, na nova realidade, uma "obra legítima de catequese" noutra esfera de cultura.

A implantação da nova proposta pedagógica exigia instrumentos didáticos, pessoal preparado e estruturas de apoio. A criação da Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema) é apresentada como a resposta do "chefe do governo" a esta situação. Por que Villa-Lobos, neste texto, atribui apenas a Vargas a criação do órgão? Chamado inicialmente de Serviço de Música e Canto Orfeônico, passou a Superintendência de Educação Musical e Artística e, em 1936, a Serviço de Educação Musical e Artística, tendo sido criado em 1932 por Anísio Teixeira, então secretário da Educação da prefeitura do Distrito Federal (Fuks, 1991: 119). Não poderia tratar-se de um engano, já que Villa-Lobos dirigia a Sema desde a sua criação. A omissão do nome do ex-secretário teria sido uma imposição do DIP ou uma escolha do autor? A questão é delicada se considerarmos que Anísio convidou Villa-Lobos a integrar sua equipe e criou a Sema para viabilizar o seu trabalho. Quando Anísio foi afastado da Secretaria de Educação, em 1935, toda sua equipe o acompanhou afastando-se dos seus cargos, salvo Villa-Lobos. A omissão do nome de Anísio salta com mais força no capítulo intitulado "Os Primórdios do Canto Orfeônico". Villa-Lobos menciona o trabalho desenvolvido em São Paulo, em 1931, (uma demonstração orfeônica desligada de um desenvolvimento pedagógico) indicando o nome do interventor João Alberto como patrocinador da iniciativa, mas ao referir-se ao Rio de Janeiro omite o nome de Anísio.

Em artigo publicado em 1965 no primeiro volume da série *Presença de Villa-Lobos*, Anísio, no entanto, homenageia o compositor referindo-se aos quatro anos durante os quais "tive a honra de ser o superior nominal do nosso grande compositor", sem mencionar o período posterior a 1935.

> E não sei de iniciativa que jamais fosse tão bem-sucedida quanto esta de confiar a um gênio da música a tarefa aparentemente modesta de ensinar crianças a cantar. Se jamais crianças puderam ser compreendidas como os mais perfeitos instrumentos de comunicação musical de um povo, isto foi o que se deu naqueles quatro anos da década de 30, em que a glória de Villa-Lobos, para usar a expressão de Carlos Drumond de Andrade, amanheceu para o continente, nos grandes espetáculos de canto orfeônico do antigo Distrito Federal.

A propósito das resistências surgidas à aplicação de sua proposta pedagógica (o autor se refere a uma campanha desfavorável e a tentativas de estabelecer confusões) é enfatizado o apoio das autoridades e o sucesso alcançado é assim justificado: "Esse milagre só poderia ser realizado dentro das normas de um governo forte e perfeitamente esclarecido dos problemas sociais e educacionais do seu povo" (Villa-Lobos, 1941: 30). O livro faz um balanço das realizações do projeto – concentrações, organização de orfeões, programas de concertos –, balanço que pode ser comparado com o outro feito anteriormente em Praga, anos antes. Nove páginas são dedicadas ao movimento orfeônico no Distrito Federal e menos de uma ao canto orfeônico nos estados. As poucas linhas dedicadas aos estados registram o apelo enviado aos interventores e diretores de instrução no sentido de interessá-los pelo ensino da música nas escolas, expondo as "necessidades e vantagens que podem advir para a unidade nacional, da prática coletiva do canto orfeônico, calcadas numa mesma orientação didática". Este apelo teria produzido "interesse e simpatia em muitos estados", levando à decisão de aceitar os professores destes estados nos cursos especializados existentes no Distrito Federal. Isto deve ser lido como uma indicação de que, como outros projetos federais, o canto orfeônico, apesar de suas intenções de integração nacional, não conseguia repercutir longe do poder central? Podemos perguntar-nos ainda o que produziria esta dificuldade de consolidação: insuficiência de material humano devidamente capacitado,

resistências políticas, divergências quanto à própria concepção pedagógica?

O maestro José Vieira Brandão, que trabalhou na equipe de Villa-Lobos desde 1932 no ensino do canto orfeônico no Rio de Janeiro, foi convidado a organizar o movimento orfeônico em Sergipe, onde permaneceu por dois anos (1936 e 1937), tendo encontrado grande receptividade, segundo ele. Em 1938, no entanto, estava de volta ao Rio de Janeiro. Enviar aos estados professores altamente capacitados como o maestro Vieira Brandão, que, apesar de sua pouca idade na época, já era um pianista renomado no Rio de Janeiro, não seria, provavelmente, uma alternativa viável. O trabalho de demonstração construído no Distrito Federal parece ter repercutido de forma irregular pelo país. Certamente vários orfeões foram criados, mas o canto orfeônico enquanto proposta nacional, não conseguiu se consolidar em todo o país, embora tenha sido incluído no currículo de muitas escolas em todo o Brasil. Assim como o esforço de Capanema defrontou-se com limitações impostas pelas estreitas bases sociais que deram origem ao governo Vargas, forçado a negociar constantemente "com fortes setores da sociedade e do estado que nunca se submeteram completamente à sua tutela – as Forças Armadas, os grupos empresariais, a Igreja, as lideranças políticas dos estados" (Schwartzmann et alii, 1984: 264), também Villa-Lobos, apesar do apoio de Vargas encontrou obstáculos ao seu projeto. O próprio compositor se referiu, a resistências e incompreensões, enfatizando a necessidade de um trabalho de convencimento em vários níveis.

Segundo Horta (1994: 186), o ministro da Educação, Gustavo Capanema, não apresentava grande entusiasmo em relação ao canto orfeônico e teria mesmo considerado a possibilidade de substituí-lo por "educação artística", compreendendo aí a educação plástica e a educação musical, na lei orgânica do ensino secundário. Também do Exército partiam pressões contra os gastos envolvidos nas concentrações orfeônicas.

Educação musical (que aparece neste volume) é uma reedição de texto do mesmo nome publicado por Villa-Lobos em 1946 no *Boletim Latino-Americano de Música*, Ano VI, Tomo VI. Aí são reunidos e reescritos textos anteriores. A conferência de Praga foi traduzida, capítulos da *Música nacionalista no governo Getúlio Vargas* foram reescritos e alguns trechos eliminados, instruções e programas dos cursos de canto orfeônicos apresentados. Os programas e instruções não apresentam, no entanto, data ou numeração, dificultando a sua localização no tempo. As finalidades do ensino do canto orfeônico descritas na "instrução e unidades didáticas do ensino do canto orfeônico nas escolas pré-primárias e primárias, curso normal, escolas secundárias e técnico-profissionais" foram apresentadas acima. A formulação do documento representa, sem dúvida, uma mudança em relação ao discurso anterior. Os três objetivos apresentados no programa de 1934 (disciplina, civismo, educação artística) aparecem aqui mais matizados, ocupando a educação artística um maior espaço. É importante notar que, mesmo mudando a ênfase, o autor não faz nenhuma mudança radical de rumo. Esta parece ser a percepção de J. Carvalhal Ribas, quando escreve *Música e medicina* em 1949, adotando, na sua defesa do canto orfeônico, as três finalidades propostas por Villa-Lobos em 1932.

Educação musical representaria uma simples apresentação, em linguagem adaptada à nova situação política, dos princípios e orientações iniciais? A republicação de trabalhos anteriores e a utilização de trechos inteiros ou ligeiramente modificados pode sugerir uma resposta afirmativa, mas é necessário considerar a questão sob outros ângulos.

A proposta pedagógica do canto orfeônico vincula-se ao desenvolvimento de um conjunto de valores compatíveis com uma perspectiva que enfatiza o trabalho coletivo. As ideias de disciplina, solidariedade, cooperação como bases necessárias para a produção de um resultado harmonioso são fundamentais na construção

de concepção de mundo de acordo com um modelo industrial moderno. Trata-se de um conjunto de valores ligados a uma nova concepção do trabalho e da sociedade que busca modernizar-se. "O êxito está na comunhão". É preciso superar os "individualismos excessivos" em prol da construção comum de um país poderoso. O nacionalismo e o civismo acrescentam a esta proposta um elemento emocional em favor da união em torno de um projeto comum a todos, independente de classes e outros "particularismos". No canto orfeônico todos formam uma só voz que canta a unidade de um país unificado em torno de ideais, sentimentos e tradições comuns, em torno do projeto emergente de uma hegemonia da burguesia industrial.

Se o canto orfeônico foi identificado, no período imediatamente posterior à queda do Estado Novo, com o autoritarismo, não se pode perder de vista que tal identificação precisa ser analisada com muita cautela e atenção. A burguesia brasileira, como afirma Florestan Fernandes, se apresenta como modernizadora até certo ponto. O caráter de "revolução passiva"[21] da Revolução de 1930 e do próprio Estado Novo, colocaram os limites políticos destes movimentos. Um moderado ímpeto de modernização aliado a um esforço de evitar a participação popular que implicaria um avanço democrático que as classes dominantes queriam evitar. A nova aliança entre burguesia e latifúndio necessitava justificar, ao mesmo tempo, mudanças e conservação. A música na experiência do canto orfeônico podia expressar, simultaneamente, valores novos (uma autodisciplina necessária ao trabalho, solidari-

---

[21] Trata-se de um conceito político de Gramsci. "Um processo de revolução passiva, ao contrário de uma revolução popular, implica sempre a presença de dois momentos: o da 'restauração' (na medida em que é uma reação à possibilidade de uma transformação efetiva e radical 'de baixo para cima') e o da 'renovação' (na medida em que muitas das demandas populares são assimiladas e postas em prática pelas velhas camadas dominantes)" (Coutinho, 1999, p. 198). No momento da restauração, as forças progressistas são reprimidas, enquanto no da renovação são feitas concessões visando ampliar a base de apoio das forças no poder.

edade e cooperação) e valores e atitudes tradicionais (nacionalismo ufanista, religião, autoridade). E se, com a vitória dos aliados em 1945, o autoritarismo nacional nos moldes do Estado Novo se torna um empecilho para as suas relações internacionais, este regime contou com amplo apoio desta burguesia tendo-se empenhado na consolidação de sua hegemonia.

Identificado como o compositor do Estado Novo, Villa-Lobos ter-se-ia tornado um alvo fácil, não fosse a qualidade musical, a repercussão nacional do seu trabalho e o reconhecimento internacional do valor de sua obra como compositor. A sua proposta pedagógica, no entanto, perdeu impulso até ser, mais tarde, abandonada. Villa-Lobos que defendera, como uma necessidade do Brasil, "uma educação que não seja de pássaros empalhados em museus, mas de voos amplos no céu da arte", passa a se concentrar no seu trabalho como compositor e regente. A sua saúde começa a representar um problema, limitando as suas possibilidades de trabalho.

> É preciso recordar que, a partir de 1948, houve um certo declínio na qualidade e quantidade da produção. Isso devido à diminuição natural da vitalidade criadora de um homem de sessenta anos e sobretudo consequência de uma delicada operação cirúrgica (Mariz, p. 97).

Villa-Lobos dedicou-se, assim, neste período final da sua vida, a divulgar a sua obra, tendo usado o seu próprio prestígio pessoal para tornar conhecida também a produção de outros compositores nacionais.

A educação musical atravessa, após o fim do Estado Novo, um período de indefinição. O canto orfeônico já não tem na chefia do estado um defensor. Se o sucesso de Villa-Lobos no exterior, e, em especial, nos Estados Unidos, intimidava possíveis críticos, a proposta pedagógica do compositor sofre um certo esvaziamento. O estigma de compositor do Estado Novo que pesava sobre Villa-Lobos, acabou por se refletir sobre o canto orfeônico. Na delicada conjuntura do governo Dutra, eleito com o apoio de Vargas, a quem derrubara, talvez não ficasse bem defender um dos símbolos da

ditadura que acabava de se encerrar. Como no episódio da abolição da escravatura, a opção pelo sepultamento e esquecimento da experiência anterior foi mais fácil do que o caminho da crítica aberta. Sem uma nova proposta nacional que superasse criticamente a anterior, no lugar do canto orfeônico ficou apenas o silêncio.

Quando nos voltamos para o governo Vargas, podemos constatar um esforço progressivamente mais claro no sentido da construção de uma hegemonia, principalmente após a implantação do Estado Novo. Após um período onde a repressão dos movimentos populares foi a tônica da ação política, procura-se caminhos para formas limitadas de ampliação da cidadania. Evidentemente não se tratava de uma proposta democrática de emancipação das camadas populares. Daí o seu desinteresse por questões como a da elevação intelectual de camadas cada mais vastas da população. Como líder de um governo autoritário, Vargas não desprezou as oportunidades de buscar convencer, cooptar, ampliar sua base de apoio.

A educação, como vimos anteriormente, ocupou espaço importante no projeto ideológico do governo, concebida como instrumento de formação de um novo homem e como meio de intervenção política. A maioria dos intelectuais ligados ao mais importante movimento artístico da época, o modernismo, foi em boa parte assimilada pela esfera governamental, através da política cultural dirigida por Capanema. Villa-Lobos despontava como o nome mais importante e internacionalmente reconhecido da música brasileira. Quando o compositor revelou-se imbuído de uma mística nacionalista, demonstrou interesse em participar de um movimento de salvação e reerguimento da cultura nacional, através de uma proposta pedagógica de mobilização através da música, foi acolhido com entusiasmo pelo governo Vargas.

Tudo parecia favorecer a aproximação. Do lado de Villa-Lobos, a visão messiânica e salvacionista do seu próprio papel, o prestígio como compositor vinculado ao nacionalismo e à mo-

dernização, a disponibilidade de recém-chegado da Europa e a necessidade de obter uma posição compatível, ao mesmo tempo, com a sua reconhecida capacidade e falta de titulação. Do lado de Vargas, a delicada situação de um governo de compromisso, instável, interessado em ampliar sua base de apoio. O discurso nacionalista e modernizador podia soar mais convincente se bem harmonizado e ensaiado por um competente e talentoso maestro. Quando o governo Vargas atravessa a sua fase autoritária mais aguda, as concentrações orfeônicas continuaram a demonstrar a possibilidade de manter unidas, não pelo medo, mas pelo sentimento, em cerimônias marcadas pela emoção, milhares de vozes sob um comando único, carismático. Som e silêncio se alternando sob o domínio dos gestos de um homem, um só líder.

A imagem de força e desprendimento paternal do chefe da nação podia se associar à do outro grande maestro – um regendo as concentrações do Dia da Pátria, o outro regendo a pátria todos os dias. Cabia manter a afinação e a harmonia, afinal "o êxito está na comunhão".

Marco Antonio Carvalho Santos é mestre e doutor em educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É professor pesquisador da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/ Fundação Oswaldo Cruz dos cursos de especialização e mestrado em educação profissional em saúde e professor do Conservatório Brasileiro de Música.

Educação musical

Presença de Villa-Lobos[22]

Se considerarmos o desenvolvimento da música no mundo atual, somos forçados a admitir que se acha num nível bastante baixo. Na sua maioria, as composições são academicamente experimentais em vez de serem criadoramente robustas. O artista considera sua carreira em função de um objetivo a alcançar, em vez de considerá-la como ideal; e uma compreensão genuína da música não penetrou na organização social tão profundamente como seria de desejar. Ainda vivemos, como nos séculos XVII e XVIII, nos quais foi considerada a música um passatempo da moda entre os senhores feudais (hoje o é entre os burgueses) e o artista, com raras exceções, um galante e privilegiado escravo dos senhores porque escreve ou executa notas musicais.

Agora todos esses fenômenos podem ser derivados de uma única causa: os nossos métodos de ensino. Quando digo que os nossos métodos são defeituosos não me refiro a nenhum professor ou escola. Tenho em mente todo o sistema de ensino, um ensino que permite a confusão na compreensão, não só dos termos mas dos ideais musicais, e por isso é incapaz de levar a música à grande massa do povo. Consideremos, para pesar o valor de

[22] Educação musical. *In: Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, 115p

cada um, quatro aspectos diferentes do problema da pedagogia musical. Primeiro, há o da compreensão fundamental dos termos que empregamos ao lidar com a música. O simples amante da música usa frequentemente de expressões como *clássico, romântico, popular, folclórico,* mas se se lhe pedir a significação que empresta a tais palavras, torna-se confuso.

O primeiro passo a dar, pois, é esclarecer o valor das expressões musicais comuns, de modo que o significado musical que contém seja escoimado da confusão existente. Lembro-me ainda de quando, estando em Paris Manuel de Falia, foi ele saudado como folclorista. Sendo um *gentleman,* amável e modesto, Falia não fez nenhuma objeção mas, deu de ombros e podia-se ver que isto não lhe agradara. Naturalmente que não estava satisfeito. Chamando-o de folclorista, seus críticos mostraram não possuir a menor compreensão de sua obra. Tornemos, pois, bem claro, que *música popular* significa apenas essa espécie de música que o público tanto aprecia, independente de seu valor, sua origem e seu tipo, um número de revista que esteja no cartaz, a *Rêverie* de Shumann e a *Tosca* de Puccini são todas músicas populares porque o povo as conhece, as aprecia e as canta. Música, folclórica, no entanto, é cousa inteiramente diferente. A música folclórica é a expansão, o desenvolvimento livre do próprio povo expresso pelo som. Mesmo se tal música não é popular, continua a ser folclórica. Música folclórica é a sua expressão biológica. A arte da música, que pode ser folclórica e popular, ou nem uma cousa nem outra, representa a mais alta expressão criadora de um povo. A grande música, a mais alta é a que, originando-se numa das fontes, alcança, no entanto, uma expressão humana universal. Compete ao ensino musical, como uma de suas funções, tornar bem claras essas distinções e fazê-lo tão cedo quanto possível, para que o gosto e as realizações futuras possam ser construídos sobre sólidas bases. Em arte, não há *liberdade* alguma sem o controle estrito e severo da *consciência,* da capa-

cidade de distinguir o certo do errado. Um dos maiores perigos em que está incorrendo a pedagogia atualmente aceita é precisamente a falta dessa consciência. Os nossos jovens são animados a ouvir o que apreciam e a fazer como lhes apraz... Mas, qual o argumento em que podem se basear esses jovens para garantir que é bom aquilo de que vão gostar?

Há cerca de doze anos, empreendemos no Brasil uma reforma completa no ensino da música, em que visávamos precisamente evitar os *falsos valores*. Primeiramente, procuramos distinguir a música-papel da música-som, de modo a tornar bem claro que se a música não vive do som não tem nenhum valor, qualquer que seja o estudo acadêmico que se lhe devotou. E isto nos leva ao segundo aspecto do nosso problema – a finalidade do ensino da música. Por que se estuda música? Não há de ser, por certo, com o único propósito de ler ou escrever notas. Se não houver nenhum sentido nem alma, nem vida na música, esta deixa de existir. Assim, deve-se ensinar música, desde o começo, como uma força viva, do mesmo modo que se aprende a linguagem. Uma criança, normalmente já faz uso fluentemente de palavras, entonações, frases elementares de sua língua materna, muito antes de ser chamada a dominar as regras mais simples da gramática. Dessa forma, a linguagem vive para a criança como som e sentimento, e não como uma cousa sem vida ou regras no papel. A mesma cousa deve ser com a música. Antes do aluno ser atrapalhado com regras, deve familiarizar-se com os sons. Deve-se ensinar-lhe a

> conhecer os sons, a ouvi-los, a esperar que certos sons sigam-se a outros, a combinar sons entre si. Pernita-se-lhe aprender a melodia, a sentir a harmonia não em função de regras, mas pelo som no seu próprio ouvido. Então, mais tarde, ensinem-se-lhe as regras quando se fizerem necessárias. O preparo profissional, naturalmente, fará sentir sua necessidade – mas para o apreciador comum da música basta simplesmente dotá-lo de um preparo completo nos valores básicos do som. Não se auxilia mas, ao contrário, se obscurece o que

se chama de "apreciação musical", com uma quantidade de detalhes que os nossos jovens estudantes devem aprender sobre música. Aprendem que Schumann era louco, que sua música era muito romântica, que em tal ou qual momento de sua vida sentiu-se triste, que em outro sentiu-se alegre. Que diabo tem isso a ver com música? Na melhor das hipóteses, o pequeno estudante de dez ou doze anos, não é capaz, ainda, de compreender a significação da batalha que é a vida de um artista. Quanto melhor não seria colocar simplesmente a música diante dele, e ensinar-lhe a conhecer e apreciar os sons! Pois assim ter-se-ia poupado ao pequeno estudante a pretensa necessidade de interpretar Schumann "romanticamente" e infundido à música pura essa sentimentalidade que noções preconcebidas tão frequentemente dela tiram. Deixem a música falar por si mesma!

Outra grande necessidade em matéria de educação é a do preparo estético coletivo. Que é a beleza? Não é de modo nenhum um conceito absoluto. Considere-se um vaso sobre a mesa: você que o viu pela primeira vez acha-o estranho e feio, enquanto nós não participamos dessa opinião. Qual de nós tem razão? O nosso sentido estético é condicionado pelo hábito e pela educação. Habitue-se o *ouvido* de nossa juventude ao que, segundo a nossa herança acumulada, é belo, – e o seu gosto será são. E quando o ouvido da massa estiver treinado, educado, habituado a belos sons, chegará então o fim da música-papel, puramente experimental e acadêmica de chamados "modernos" que não têm alma, nem sentimento humano, em uma palavra, – sem naturalidade.

O terceiro elemento na nossa vida musical é o artista executante que tende ainda para a tradicional atitude de considerar sua arte e a si mesmo como artista elementos estranhos ao curso geral da humanidade. Como isto é falso! À arte existe para exprimir e satisfazer a humanidade. O verdadeiro ideal do artista é servir à massa do povo, dar-lhe alguma cousa que, graças aos seus dons naturais, só ele pode dar. O problema da organização dos programas é uma ilustração disso. E muito comum os executantes organizarem seus programas conforme a preferência do público, independen-

temente de ser ou não a música mais pura que os constitua. O executante que assim procede pensa em si mesmo e no seu próprio sucesso, e não na sua alta missão de servir. E aqui também, o sistema do ensino musical está errado.

Em quarto lugar vem, enfim, o compositor. Como o artista executante, o compositor segue uma filosofia que se expressa assim: vivo para a minha arte, o resto não me interessa. Mas, o que é esta arte senão a expressão da humanidade e de tudo o que interessa à humanidade? Este negócio sério, prático, realista, que é viver no mundo, nos obriga a todos nós a usar máscaras. Raramente nos apresentamos tal como somos na realidade. O compositor, no entanto, não pode permitir que nenhuma máscara, nenhum disfarce venha se interpor entre ele e a revelação verdadeira de sua alma. A música das modas e escolas passa, – a da sinceridade vive.

Na realidade, há três espécies de compositores: os que escrevem música-papel, segundo regras ou modas; os que escrevem para ser "originais" e realizar algo que outros não realizaram e, finalmente, os que escrevem música porque não podem viver sem ela. Só a terceira categoria tem valor. Esses compositores trabalham por um ideal e nunca por um objetivo prático. E a consciência artística, que é um pré-requisito da liberdade artística, lhes impõe o dever de se esforçarem por encontrar uma expressão sincera, tanto de si mesmos como da humanidade. Para chegar a tal expressão, o compositor sério deverá estudar a herança musical do seu país, tanto sob o aspecto literário, poético e político como musical. Só dessa maneira pode ele chegar a compreender a alma do povo (a alma folclórica). Assim, sob cada um desses quatro aspectos, faz-se necessária uma reforma radical. Devemos primeiro velar para que a nossa rotina pedagógica seja, antes de mais nada, baseada em uma distinção ou compreensão mais clara possível, dos termos, palavras e expressões a serem usados durante todo o curso de educação musical. Devemos lutar para extirpar do ensino musical todos os valores falsos,

insistindo principalmente na educação do ouvido e da alma e pondo resolutamente de lado todo o fútil academismo de "música-papel" puramente intelectual. Devemos procurar educar os nossos artistas e compositores de modo a que acabem apreciando devidamente o seu dever de servidores da humanidade. Só assim a música florescerá como um elemento vital na nossa estrutura social. A música do futuro ? Não tenho nenhuma previsão a oferecer. Creio em viver no presente. Aventuro-me a pensar, entretanto, que os dolorosos sofrimentos desses últimos anos resultarão num maior despertar espiritual. Pelo sofrimento, os povos acabarão por compreender que há necessidade da alma, que nunca poderão ser satisfeitos com a música-papel acadêmica. E pedirão uma música de coração que seja a expressão sincera da humanidade. Então, talvez venha uma reação salutar contra esse "modernismo" de mau gosto e feios sons sem sentimento, e o mundo torne a ouvir música porque é bela porque soa bem e que é eterna porque é espontânea.

***

Todas as atividades e agitações livres em favor do pensamento criador na composição musical, de várias escolas, sejam quais forem os princípios, tendências ou épocas em que se situem, são necessárias à vida progressiva da arte. Pelo menos, elas representam a mais justa reação à rotina e a rotina é absolutamente o maior inimigo do progresso de uma civilização.

A música, eu a considero, em princípio, como um indispensável alimento da alma humana. Por conseguinte, um elemento e fator imprescindível à educação do caráter da juventude. O adulto pode ter o direito lógico e livre de julgá-la como o mais agradável divertimento do espírito, uma vez que tenha sua alma bem formada sob a influência das forças misteriosamente magnéticas com que o poder sugestivo dos sons civilizados atua nos seres. Qualquer opinião sobre música, desintegrada dos princípios acima mencionados, torna-se apenas uma resultante da ousadia, do temperamento descon-

trolado pela má educação social, em relação à sensibilidade dos fenômenos artísticos. Quem assim procede, age como se falasse no deserto com a ilusão de estar sendo ouvido ou, como um chinês discursando, na sua língua, em plena tribo de ameríndios.

Embora a arte possa ser aparentemente apreciada por qualquer pessoa do povo, sobretudo a da música, ela vive, na realidade, numa atmosfera diferente da que se supõe. É como a certeza que tem todo mundo de mediana cultura, da existência do oxigênio do ar atmosférico, mas ninguém o vê.

A todo o povo assiste o direito de ter, sentir e apreciar a sua arte, oriunda da expressão popular mas, nunca o de julgá-la definitiva, em relação ao universo. Só é arte definitiva dos sons aquela que se faz compreender numa expressão universal, embora possuidora de característicos específicos. O julgamento das manifestações artísticas só poderá ser feito por quem se iniciou na sua vida educacional, nos meios musicais culturais. O simples fato de ser a música uma combinação de sons sucessivos ou simultâneos, mais ou menos de acordo com o gosto tradicional, segundo os hábitos e costumes da vida social, através dos séculos, sem distinção de classe, raça ou credo, não lhe confere qualidades para ser julgada ao nível de arte.

Não quero dizer com isto que julgo a arte num tal estado de nobreza aristocrática, impossível de ser atingida pelo povo e pela vulgaridade das pseudoelites. Não. Mas, é que a considero extremamente subjetiva e complexa, envolvida no mais saboroso e sugestivo mistério cósmico, por conseguinte, difícil de ser penetrada por quem não se tenha, devidamente, preparado para atingi-la.

A formação da consciência musical brasileira

Aproveitar o sortilégio da música como um fator de cultura e de civismo e integrá-la na própria vida e na consciência nacional, – eis o milagre realizado em doze anos no Brasil. Porque a verdade é que a música no Brasil viveu sempre mais ou menos divorciada da sua verdadeira finalidade social e do seu objetivo educacional.

Ora, não é possível considerar a música como uma coisa à parte e um fator estranho à coletividade, uma vez que ela é um fenômeno vivo da criação de um povo. Nem muito menos considerá-la como um adorno raro, uma diversão mundana e luxuosa ou um passatempo das elites. A música é muito mais do que tudo isso: é a própria voz da nacionalidade, cantando na plenitude da sua pujança e da sua força, a alegria pelo trabalho construtor, a confiança no futuro da pátria e na grandeza do seu destino.

Ora, para preencher a sua verdadeira função de música socializadora, era necessário, em primeiro lugar, que a música nacional tomasse conhecimento de si mesma pela *formação de uma consciência musical brasileira* e pela apreensão total do conjunto de fenômenos históricos, sociais e psicológicos, capazes de determinar os seus caracteres éticos, as suas tendências naturais e o seu ambiente próprio. Mas como conseguir esse desiderato? Como traçar as diretrizes firmes de um plano que satisfizesse a essas finalidades?

O que ressalta à primeira vista é que o ensino oficial, por intermédio de suas escolas e conservatórios, não tinha até então realizado esse intento, uma vez que os programas desses estabelecimentos de ensino visam, tão somente, uma formação de ordem artística, enquanto que o problema da fixação da consciência musical brasileira – tal como foi verificado nestes últimos anos, – apresentava aspectos muito mais complexos, ligados a fatores importantes de ordem social, remontando às próprias gêneses da raça em formação e implicando, de uma maneira geral, quase que na determinação dos seus caracteres étnicos.

Assim, pois, já nos encontrávamos não somente em face de uma finalidade de ordem estética, mas de um sério problema educacional, que só poderia ser resolvido de um modo inteligente e eficaz, quando iniciado nos bancos escolares. Tratava-se de preparar a mentalidade infantil para informar, aos poucos, a mentalidade coletiva das gerações futuras.

Mas, de que maneira encetar esse trabalho audacioso? Os caracteres psicológicos da nossa raça e os seus processos de evolução histórica indicavam claramente o caminho a seguir: só a implantação do ensino musical na escola renovada, por intermédio do canto coletivo, seria capaz de iniciar a formação de uma consciência musical brasileira. Efetivamente, o canto orfeônico é uma síntese de fatores educacionais os mais complexos.

Em primeiro lugar, reúne todos os elementos essenciais à verdadeira formação musical: – a iniciação segura no ritmo, a educação auditiva, a sensação perfeita dos acordes. E, mais tarde, o tirocínio da leitura, a compreensão e a familiaridade com as ideias melódicas e com os textos expressos pelos autores diversos e, por último, as sensações de ordem propriamente estética: – faculdade de emoção ante a beleza melódica ou ante a capacidade dinamogênica do ritmo.

Em segundo lugar, o canto coletivo, com o seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a ideia da necessidade de renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades.

O canto orfeônico é uma das mais altas cristalizações e o verdadeiro apanágio da música. Porque, como seu enorme poder de coesão, criando um poderoso organismo coletivo, ele integra o indivíduo no patrimônio social da pátria. Um outro aspecto educativo que se torna evidente é o auxílio que o canto coletivo veio prestar à formação moral e cívica da infância brasileira. Não é preciso encarecer aqui o valor desse instrumento educacional sob esse aspecto eminentemente nacionalista. O hábito de comemorar as grandes datas e de festejar os grandes acontecimentos da

História do Brasil encontrou nessa nova disciplina um enorme propulsor de energias cívicas. Entoando as canções e os hinos comemorativos da pátria, na celebração dos heróis nacionais, a infância brasileira vai se impregnando aos poucos desse espírito de brasilidade que no futuro deverá marcar os seus atos e adquire, sem dúvida, o que é sobremodo apreciável, uma consciência musical autenticamente brasileira. E as gerações novas, tocadas por esse sopro renovador e dinamogênico, colocarão acima de todos os interesses humanos o símbolo sagrado da pátria.

A música nacionalista no Brasil de hoje

Não se pode desejar que um país adolescente, em estado de formação histórica, se apresente, desde logo, com todos os seus aspectos étnicos e culturais perfeitamente definidos. Entretanto, o panorama, geral da música brasileira, há doze anos atrás era deveras entristecedor. Por essa época, de volta de uma viagem ao Velho Mundo, onde estivemos em contato com os grandes meios musicais e onde tivemos a oportunidade de estudar as organizações orfeônicas de vários países, volvemos o olhar em torno e percebemos a desoladora realidade. Sentimos com melancolia que a atmosfera era de indiferença ou de absoluta incompreensão pela música racial, por essa grande música que faz a força das nacionalidades e que representa uma das mais altas aquisições do espírito humano. Percebemos que o mal-estar dos intelectuais e dos artistas não era apenas o fruto de um desequilíbrio político e social – mas que se originava, em grande parte, de uma crescente materialidade das multidões, desinteressadas de qualquer espécie de cultura e divorciadas da grande e verdadeira arte musical.

Precisamente naquele momento o Brasil acabava de passar por uma transformação radical; já se esboçava uma nova era promissora de benéficas reformas políticas e sociais. O movimento de 1930 traçava novas diretrizes políticas e culturais, apontando ao Brasil ru-

mos decisivos, de acordo com o seu processo lógico de evolução histórica. Cheios de fé na força poderosa da música, sentimos que era chegado o momento de realizar uma alta e nobre missão educadora dentro da nossa pátria. Tínhamos um dever de gratidão para com esta terra que nos desvendara generosamente tesouros inigualáveis de matéria prima e de beleza musical. Era preciso por toda a nossa energia a serviço da pátria e da coletividade, utilizando a música como um meio de formação e de renovação moral, cívica e artística de um povo. Sentimos que era preciso dirigir o pensamento às crianças e ao povo. E resolvemos iniciar uma campanha pelo ensino popular da música no Brasil, crentes de que o canto orfeônico é uma fonte de energia cívica vitalizadora e um poderoso fator educacional. Como auxílio das forças coordenadoras do governo, essa campanha lançou raízes profundas, cresceu, frutificou e hoje apresenta aspectos ineludíveis de sólida realização.

O canto orfeônico, fator de civismo e de disciplina coletiva social

Desde a Grécia e através do Cristianismo, até os nossos dias, ficou sempre comprovada essa verdade ineludível, de que a música é um elemento básico e insubstituível na formação espiritual de um povo. A sua função não se limita à importância de formação estética, mas assume um caráter eminentemente socializador. Dentro desse conceito é que foi implantado o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas brasileiras. Entretanto, para corresponder à sua verdadeira finalidade educacional, o canto orfeônico não deve limitar-se a uma simples exibição pública das qualidades musicais mais ou menos acentuadas da infância. Mas deve participar da vida cotidiana da escola, conferindo ao ambiente escolar uma impressão de sentimento cívico, de solidariedade e de disciplina.

O canto orfeônico servirá, para uns, de verdadeira iniciação a essa arte maravilhosa; incrementará, em outros, o gosto pela cultura artística e o interesse de conhecer profundamente a música sob

todos os seus aspectos; mas será sempre, e sobretudo, um elo e um instrumento de coesão, facultando à comunidade infantil o prazer de sentir e de trabalhar com alegria, o que lhes proporcionará, sem dúvida, um aproveitamento maior desse trabalho e desse estudo. Nesse particular é preciso não esquecer a enorme responsabilidade dos educadores que vão ministrar às crianças os primeiros conhecimentos de arte, incumbindo-se, verdadeiramente, da sua iniciação musical. Como também nunca será demasiado insistir na finalidade pragmática do canto orfeônico. E não confundir o seu objetivo cívico-educacional com outras exibições de ordem puramente estética, que não visam senão o prazer imediato da arte desinteressada. Essas outras manifestações exclusivamente artísticas devem haurir os seus conhecimentos nas escolas e conservatórios de música, onde lhes são fornecidos os elementos técnicos e culturais de que carecem.

Perfeitamente aparelhado para preencher essa finalidade, dispõe o governo da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, possuindo todos os elementos indispensáveis: um ótimo corpo docente e uma orientação e programas adequados à formação de professores, artistas e virtuoses instrumentistas. Entretanto, o caráter individual desse aprendizado e o fato de ser feita a iniciação musical quase que exclusivamente ao contato com os grandes mestres da música universal – impelem o espírito infantil, impregnado dessa espécie de humanismo musical, a adquirir tendências, predileções e uma mentalidade que o afastarão, muitas vezes, do verdadeiro espírito nacional. Naturalmente que a cultura da música universal, em todos os seus aspectos – histórico, técnico ou estético – é absolutamente necessária a uma sólida formação artística.

Mas para que esse ensino seja proveitoso e venha completar, e não perturbar, a evolução natural em que se deve processar a educação da criança, é preciso que seja ministrado simultaneamente com os conhecimentos da música nacional. Encarado, pois, o problema

da educação musical da infância sob esse aspecto, o ensino e a prática do canto orfeônico nas escolas impõem-se como uma solução lógica, não só à formação de uma consciência musical, mas também como um fator de civismo e disciplina social coletiva.

O gosto artístico e a sensibilidade estética na vida escolar

A escola no Brasil, que é o convívio de elementos descendentes de raças diversas, onde se aprendem os bons ensinamentos dos mestres e, também, às vezes, certos hábitos e costumes de alunos rebeldes, geralmente influenciados pelo meio de sua vida doméstica ou por hereditariedade, deve ser o templo destinado a desenvolver a alma, cultivar o amor à beleza, compreender a fé, respeitar os sentimentos alheios, preocupar-se com todas as qualidades e virtudes de que mais depende o progresso da humanidade. O gosto estético para todas as atividades sociais escolares (artísticas e recreativas) com raras exceções, tem sido pouco cuidado. Se o corpo docente é constituído de elementos cuja mentalidade é formada de conhecimentos práticos e teóricos da vida social, adquiridos em importantes centros estrangeiros e nacionais, forçosamente a escola terá um ambiente agradável, embora não seja este um fator principal para a educação estética dos alunos.

É necessário, porém, criar entre estes um estímulo maior do que o *divertimento constante,* fazendo-lhes compreender que a vida não se resume apenas em prazer, alegria, descanso ou indiferentismo. Nas exortações cívicas, é necessário que não se insista na tese de que o Brasil e a sua gente tem tudo de maior e melhor no mundo inteiro. Porque um aluno observador e viajado acabará descrendo desses elogios cívicos, quando refletir e conjecturar: "como é que tudo no Brasil é maior, com seus quatro séculos e meio de existência e mais de cem anos de independência, se a maioria do seu povo prefere muitas coisas do estrangeiro como sejam: música,

dança, pintura, escultura, modas, certos hábitos etc?" E melhor dizer-lhes francamente que para se amar com sinceridade o Brasil deve-se conhecer e experimentar, ao menos, a cultura e civilização estrangeiras, para controlar a formação da personalidade nacional.

Eis porque julgamos que o gosto artístico e sensibilidade estética da nossa vida escolar, com algumas exceções, não correspondem a uma expectativa otimista. No entanto, bastaria que os corpos docentes se congregassem em torno de um plano de demonstrações estéticas bem estudado e documentado nas bases da cultura estrangeira, desde a clássica à mais recente, com os elementos mais caracteristicamente nacionais de que se disponha para assim se encaminhar, em qualquer gênero, a solução do problema da educação do gosto artístico numa escola, ainda com a vantagem de poder estendê-la aos pais dos alunos, com eficiência, e desse modo melhorar o interesse do povo pela arte. O professor de canto orfeônico, com as instruções que recebe para o exercício da sua função, deve envidar todos os esforços para promover, junto aos seus colegas das outras matérias, um movimento para a consecução desse ideal.

Da história à realidade

Em verdade, a música no Brasil surgiu com o aborígene, pois os primeiros vestígios musicais de que há notícia são encontrados em todos os aspectos da vida tribal dos ameríndios. Eram, como se sabe, manifestações precárias de ordem estética, curtos desenhos rítmico-melódicos, entoados em uníssono para sublinhar os movimentos da dança ou acompanhar as cerimônias rituais, assim como também se pode afirmar que o canto coletivo surgiu com a catequese, quando os missionários começaram a ensinar aos índios os cantos religiosos, ministrando-lhes, também, o ensino musical nas escolas. Porque, como acontece com quase todos os povos primitivos, os nossos índios sofriam a fascinação da música e utilizavam-se dela nas suas cerimônias sociais e litúrgícas.

Os cronistas do século XVI são unânimes em louvar a intuição e o gosto musical dos indígenas, ao ponto de pouparem a vida do seu inimigo, quando descobriam que este era um bom cantor. E o padre João Navarro, segundo o cronista Simão de Vasconcelos, para melhor cativar a confiança dos nativos, utilizava a própria música dos índios, arranjada para órgão, na propaganda da doutrina cristã. De Jean de Lery, em 1530, até Roquette-Pinto através de Spix e Martius e de Koch Grünberg, todos os cientistas que se embrenharam pelos sertões bravios do Brasil, recolheram uma quantidade apreciável de melodias, provando a musicalidade dos indígenas. Como nos mistérios medievais, os autos religiosos dos padres Anchieta e Nóbrega eram representados pelos índios e pelos sacerdotes, de comum acordo, nos palcos que se elevavam junto às igrejas.

E de tal maneira se afeiçoaram à prática desses cânticos e autos religiosos, que eles acabaram por ser levados nas próprias escolas dos indígenas, pois os sacerdotes compreenderam que eles constituíam um estímulo ao estudo e ao trabalho. Quase se pode afirmar, assim, que os padres Anchieta e Nóbrega lançaram os fundamentos do canto orfeônico no Brasil. E com essa admirável intuição de catequistas foram, até certo ponto, os precursores do aproveitamento da música como fator de disciplina coletiva.

***

E não será também, noutra esfera de cultura, uma obra de legítima catequese, essa que empreendemos atualmente no Brasil, quatro séculos mais tarde, lançando as bases do canto orfeônico nas escolas brasileiras e procurando, por meio dessa catálise musical e desse renascimento do canto coletivo despertar as energias raciais e fortalecer o sentimento do civismo? Tudo leva a crer que sim. Porque a verdade é que a música no Brasil esteve durante quase quatro séculos num estado de letargia, sofrendo uma evolução lenta e retardatária. Quando nas outras artes, na literatura so-

bretudo, já surgiam manifestações legítimas do espírito de brasilidade, a música nacional ainda não apresentava os caracteres, específicos que definem uma nacionalidade artística.

Os primórdios do movimento orfeônico

Foi em 1931 que pela primeira vez se realizou no Brasil uma autêntica demonstração orfeônica de caráter cívico, sob o patrocínio do então interventor federal em São Paulo, coronel João Alberto, hoje ministro plenipotenciário. Nela tomaram parte professores, acadêmicos, alunos, soldados, operários e outros elementos da sociedade paulista, num imponente conjunto de cerca de 12.000 vozes. A propaganda desse belo certame de canto orfeônico em grande conjunto – que foi o primeiro realizado na América do Sul – foi feita por meio de prospectos e folhetos exortativos, lançados por aviões e distribuídos largamente nas escolas, academias e em todos os centros de estudo e de trabalho da juventude, provocando um movimento de entusiasmo em todos os meios culturais. Foi o meio pelo qual a música pôde penetrar em todas as camadas sociais, e dada a sua qualidade estritamente brasileira – porque desde o início procuramos dar uma feição nacional aos programas elaborados para uso das escolas – o canto orfeônico tornou-se, desde então, um fator importantíssimo de difusão do sentimento de patriotismo e do desenvolvimento da consciência nacional entre as novas gerações.

Já mais tarde, em 1932, com o intuito de iniciar esse mesmo movimento musical cívico-artístico-educacional nas escolas do Distrito Federal, contando com o apoio da então Diretoria da Instrução, foi criado o curso de pedagogia de música e canto orfeônico, exatamente com a mesma orientação precedente, facilitando aos professores do magistério público a prática da teoria musical e a técnica dos processos orfeônicos, que seriam mais tarde postos em prática nas escolas municipais, de acordo com uma metodologia absolutamente brasileira.

Entretanto, para que esse curso de pedagogia de música e canto orfeônico não apresentasse, apenas, um aspecto precário e elementar e para que pudesse progredir pelo contato com forças novas, foram concitadas por edital e convidadas todas as pessoas que tivessem cultura musical e boa vontade e o desejo de se integrar no referido curso. Essa tentativa foi coroada de absoluto êxito e teve resultado surpreendente, pois que na sua aula inicial, realizada a 10 de março de 1932, compareceram não só artistas de renome no mundo musical brasileiro, como também assistentes e professores da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.

E ainda mais. Com o intuito de elevar essa orientação, num sentido de maior perfeição técnica e estética, com um fim ao mesmo tempo educacional e artístico, foi então criado o Orfeão de Professores, em maio do mesmo ano, por deliberação da então diretoria geral de Instrução Pública. Esse Orfeão de Professores, incorporado às reuniões técnicas e aos cursos de orientação e aperfeiçoamento do ensino de música e canto orfeônico que vieram a ser criados posteriormente – com o intuito de exercer práticas constantes de leitura musical à primeira vista de obras musicais a várias vozes, e às vezes à guisa de tirocínio, de uma peça escrita somente para piano e distribuída pelos respectivos naipes de vozes – tem sido sempre um precioso colaborador dessa campanha educacional por meio da música. E tem prestado, igualmente, o seu concurso a vários certames musicais, como por exemplo, no concerto sob a regência do maestro Francisco Braga, em que foi levada a Nona Sinfonia de Beethoven, cantada em português, e que constituiu uma das mais sérias realizações sinfônicas empreendidas até hoje em nosso país. O Orfeão, hoje transformado em Orfeão Federal dos Professores, com um efetivo aproximado de 250 vozes, na sua quase totalidade professores do magistério municipal, federal e particular, além de professores de orquestra, possui hoje um vasto repertório que abrange todos os gêneros musi-

cais: clássico, romântico, moderno e folclórico. É curioso constatar que a inscrição dos cantores desse Orfeão dos Professores se fez num livro cuja primeira assinatura foi a do professor Roquette-Pinto, presidente honorário dessa instituição e em cujo cabeçalho estava escrita a seguinte legenda:

> PROMETO DE CORAÇÃO SERVIR À ARTE, PARA QUE O BRASIL POSSA, NA DISCIPLINA, TRABALHAR CANTANDO.

Essa legenda admirável pode bem sintetizar o espírito com que é praticado o canto orfeônico no Brasil, e simbolizar a disciplina e a força espiritual de que virão impregnadas as futuras gerações brasileiras.

A organização do ensino de canto orfeônico

Uma vez encontrada a solução para o caso da formação de uma consciência musical no Brasil, e para a utilização lógica da música como um fator de civismo e disciplina coletiva, um outro problema se apresentava, não menos importante que o primeiro. Tratava-se de saber quais os processos a adotar para o ensino do canto orfeônico nas escolas brasileiras. Como dirigir e sistematizar essa disciplina? Qual a orientação a seguir ou a metodologia a adotar para o caso nacional? Quais as melodias a ensinar, sem a existência de um repertório musical selecionado, inteiramente adequado a esse fim educacional?

E ainda mais ... Onde encontrar um corpo de educadores especializados, perfeitamente aptos a ministrar à infância os ensinamentos da música e do canto orfeônico sob esse aspecto simultâneo de arte e de civismo? Tudo isso eram incógnitas de um problema de vastas e complexas proporções. Era necessário, antes de tudo, uma base inicial, uma etapa dificultosa de experiência e pesquisas – pois a aplicação de métodos estrangeiros seria de uma perfeita inadequação, assim como também os métodos nacionais existentes, cuja ineficiência era uma coisa comprovada. Tudo era

preciso criar, uma vez que o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas públicas era uma disciplina de absoluta especialização, requerendo um plano inteiramente original, que se adaptasse às novas finalidades educacionais. Acresce a circunstância de que para a formação de educadores e orientadores especializados dessa disciplina, não tinha existido, até então, nenhuma escola oficial.

Faltavam, pois, um programa e uma orientação segura para o ensino do canto orfeônico nas diferentes escolas do Brasil, com o fim de zelar pela execução correta dos hinos oficiais e incentivar o gosto pelas demais canções de caráter cívico e artístico.

Com o intuito de objetivar essa diretriz artísrico-educacional, foi então criado pelo governo esse organismo denominado Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema), no Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal (hoje Secretaria Geral de Educação e Cultura) com o fim de cultivar e desenvolver o estudo da música nas escolas primárias e nas de ensino secundário e profissional, assim como nos demais Departamentos da Municipalidade. E de acordo com o Decreto nº 18.890, de 18 de abril de 1931, sobre a reforma do ensino, tornou-se obrigatório o ensino de canto orfeônico nas escolas supracitadas.

Muito embora a infância e a mocidade tivessem recebido o novo ensino da música nas escolas com espontâneas manifestações de entusiasmo, não se pense, porém, que não houve reações naturais de certos elementos conservadores que empregaram todos os recursos possíveis para estabelecer a confusão e o desânimo no espírito dos que se haviam proposto a pugnar pelo levantamento do nível espiritual do nosso povo.

Empreendeu-se uma campanha desfavorável e foram empregados todos os processos de propaganda, procurando estabelecer a confusão entre o canto coral, o canto lírico e o canto orfeônico, completamente diversos uns dos outros. Mas, apoiada pelas autoridades do governo, a nova ideia venceu todas as resistências e se

impôs como uma necessidade imprescindível, não só à educação como à própria vida espiritual da infância brasileira.

***

Dentro em pouco as observações e pesquisas didáticas realizadas concretizavam-se em sínteses de caráter definitivo. E atendendo às necessidades de uma orientação eminentemente prática, no sentido de uma rápida difusão do canto coletivo nas escolas, foram criados em 1933 os cursos de orientação e aperfeiçoamento do ensino de música e canto orfeônico, subdividido nos seguintes:

1ª - Curso de declamação rítmica – califasia.

2ª - Cursos de preparação ao ensino de canto orfeônico.

3ª - Curso especializado de música e canto orfeônico.

4ª - Curso de prática do canto orfeônico.

Os dois primeiros cursos que funcionaram de 1933 a 1936 e em 1939, destinavam-se a dar aos professores de letras das escolas primárias o preparo necessário para a iniciação do ensino musical nas escolas, às turmas da 1ª, 2ª e 3ª séries, ministrando-lhes os princípios elementares do canto e da disciplina.

O terceiro curso, destinado à formação de professores especializados, tinha por objetivo estudar a evolução dos fenômenos musicais, nos seus aspectos de ordem técnica, social e artística, visando uma aplicação direta ao ensino do canto orfeônico. O seu currículo, além das disciplinas de caráter propriamente técnico, como: canto orfeônico, regência, orientação prática, análise harmônica, teoria aplicada, solfejo e ditado, ritmo, técnica vocal e fisiologia da voz, compreendia também o estudo da história da música, estética musical, etnografia e folclore, sendo que essas duas últimas matérias foram adotadas oficialmente, pela primeira vez no Brasil.

O quarto curso com fim idêntico ao do terceiro, tinha como principal objetivo organizar reuniões onde eram debatidos e discutidos assuntos musicais especializados, como análises, observações,

programas, métodos de ensino etc. ... Graças ao seu funcionamento, promovia-se a permuta de ideias entre os vários professores especializados e um conhecimento mais íntimo dos principais métodos aplicados aos conjuntos vocais, em todos os seus aspectos. Realizavam-se aí aulas e demonstrações em que eram apresentados, de uma maneira viva, aos professores inscritos nesse curso, os processos de organização e direção de um grande conjunto vocal.

Nos cursos de declamação rítmica e de preparação ao ensino do canto orfeônico inscreveram-se 2.762 professores de classe nos anos de 1933, 34, 35, 36 e 39, muitos dos quais desenvolveram eficiente ação nas escolas em que funcionavam. E não é preciso encarecer hoje a eficiência educacional dessa organização. Basta ter assistido a uma dessas demonstrações orfeônicas em que tomavam parte de trinta a cinquenta mil crianças das nossas escolas para verificar que essa iniciativa redundou numa esplêndida vitória para os pioneiros desse movimento e numa das mais sérias realizações de caráter cívico-cultural conseguidas pelo Brasil.

***

Com a criação, em 26 de novembro de 1942, do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, esses cursos passaram para o novo órgão do Ministério da Educação e Saúde, refundidos e ampliados segundo as lições da experiência. Assim, resolvido o problema da integração da música em nossa vida social, é de esperar que o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, robusta maturação desse movimento de cultura e de civismo – seja definitivamente incorporado ao patrimônio cultural brasileiro e assuma um caráter permanente, como todas as outras criações de irrecusável significação educacional. Pois os alunos do conservatório serão os futuros professores especializados da nova disciplina e a eles caberá, portanto, a nobre e delicada missão de educar, cívica e musicalmente, as novas gerações do Brasil, como sentine-

las avançadas e continuadoras desse movimento de autêntico nacionalismo musical.

E como esse ensino, absolutamente novo, não podia repousar em programas anteriormente elaborados, que não cogitavam dessa nova finalidade da música socializada, organizamos um programa atendendo a todas as suas necessidades de ordem técnica, constando, entre outros, dos seguintes pontos que não figuravam, até então, em nenhuma obra didática de canto coral ou canto orfeônico.

1ª - O canto orfeônico como meio de educação cívica.

2ª - Califasia, califonia e caliritmia.

3ª - Declamação rítmica.

4ª - Exortação

5ª - Métodos de classificação, seleção e colocação das vozes.

6ª - Afinação orfeônica.

7ª - Efeitos orfeônicos.

8ª - Manossolfa desenvolvido.

9ª - Canto orfeônico (aperfeiçoamento)

10ª - Efeitos de timbres diversos no orfeão.

11ª - Ditado cantado e rítmico.

12ª - Pesquisas, arranjos e adaptação do ensino folclórico nas escolas, para a educação e formação do gosto artístico.

13ª - Aplicação da "Melodia das montanhas". (Processo que facilita aos alunos criar melodias, despertando o gosto para as composições musicais).

14ª - Divisão da classe em quatro grupos. (Para facilitar a disciplina orfeônica e a distribuição das vozes).

15ª – Ouvintes.

16ª - Alunos-regentes, compositores e solistas.

17ª - Sala ambiente.

18ª - Prova de memória visual e auditiva.

19ª - Prova de discernimento do gênero e estilo da música.

20ª - Prova de conhecimento dos instrumentos de banda e orquestra.

21ª - Quadro sinótico para o estudo geral da música popular brasileira.

22ª - Gráfico planisférico etnológico da origem da música no Brasil.

23ª - Aplicação dos principais fatores para a formação da consciência musical e compreensão da utilidade do canto orfeônico na formação cívico-social do aluno.

Realizações animadoras e concentrações cívico-orfeônicas

Seguindo sempre a mesma orientação, dentro de um programa técnico previamente estabelecido, após os cinco primeiros meses da instituição do ensino de música e canto orfeônico nas escolas municipais, foi realizada uma demonstração pública com uma massa coral de 18 mil vozes, constituída por alunos de escolas primárias, escolas técnico-secundárias, Instituto de Educação e Orfeão de Professores.

Daí por diante, tem-se realizado anualmente demonstrações orfeônicas de caráter cívico para comemorar as grandes datas da pátria, com cânticos que exaltam a significação própria do dia que se celebra, como o da Bandeira, o da Independência, o do Pan-Americanismo, assim como outras datas de significação nacional.

Pela imponência do espetáculo e pela repercussão que tiveram na alma popular, convém destacar as demonstrações realizadas em 1935 e 1940, no estádio do "Vasco da Gama", num total de 30.000 e 40.000 vozes respectivamente; a da praia do Russel, por ocasião da celebração da Missa de São Sebastião, de H. Villa-Lobos, celebrada em 20 de janeiro de 1936, pelo cardeal D. Leme, e outras.

Convém lembrar, nesta altura, que num livro oficial sobre o programa do ensino de música nas escolas da prefeitura da capital federal, publicado em 1937, fiz constar a seguinte observação: "As festas e concentrações escolares, com exceção das imprescindíveis, dentro da orientação do programa do ensino de música traçado, e previstas de acordo com a organização de cada escola, *só poderão*

acarretar prejuízo, não somente quanto à aplicação normal do ensino de música, mas também a outras disciplinas".

Concertos educativos e concertos sinfônicos culturais

Com o intuito de incentivar e aperfeiçoar o gosto musical entre os escolares do Distrito Federal, instituiu-se uma série de concertos oficiais denominados Concertos da Juventude, nos quais foram executadas músicas simples e accessíveis à mentalidade infantil, precedidas de explicações e comentários. Para se avaliar o grau de compreensão dos programas executados, solicitou-se ao público infantil as suas impressões por escrito a fim de se aquilatar as reações provocadas por essas audições sobre o espírito infantil.

A par desses concertos educativos também foram realizados em 1933 outros de caráter cultural, como a série oficial de oito concertos históricos, onde foram apresentadas, entre outras obras clássicas, a *Missa Papae Marcelli,* de Palestrina e a grandiosa *Missa Solemnis,* de Beethoven em execução integral e em primeira audição no Brasil – o que constituiu um grande esforço e uma bela vitória.

Ainda outras realizações merecem destaque: o concerto em homenagem ao presidente da República Argentina, ao ar livre e um grande concerto gratuito, dedicado às classes operárias.

E, culminando o êxito desses empreendimentos, realizou-se a mais alta demonstração de fé, civismo e arte em que toda a alma da nação vibrou em comemoração ao Dia da Música em louvor de Santa Cecília, a 26 de novembro de 1933.

Essa festa máxima, que celebra a padroeira dos músicos, foi promovida pela Associação Orquestral do Rio de Janeiro com a colaboração do departamento de Educação da Prefeitura Municipal e sob os auspícios do chefe do governo e de S. Eminência D. Sebastião Leme que a ela compareceram além de muitas outras personalidades de destaque no mundo oficial.

Figuraram nesse excepcional concerto dois mil músicos civis e militares e mais de dez mil vozes, componentes dos nossos conjuntos orfeônicos.

Ainda em 1933, ano que assinalou uma fase de intenso trabalho, foi também organizada a Orquestra "Villa-Lobos" que realizou uma série de cinco concertos tendo, como o Orfeão de Professores, uma finalidade educativa, cívica e cultural.

Em 1934 realizaram-se, no Teatro João Caetano, dois concertos de música brasileira, em que foram fixados os seus aspectos característicos e a sua evolução histórica.

Foram executadas obras baseadas na nossa música autóctone e composições de músicos do século passado e de influência europeia, até os nossos compositores atuais nos quais se revelam os caracteres específicos.

No ano de 1935 a Superintendência de Educação Musical e Artística realizou onze concertos sinfônicos culturais, tendo encerrado a temporada com a execução da *Missa de João Sebastião Bach,* levada em primeira audição na América do Sul.

Para o sucesso dessas realizações grandiosas já se fez sentir a valiosa colaboração prestada pelos alunos das escolas técnico-secundárias – o que veio provar a eficiência da nossa organização.

A solenidade de encerramento do ano letivo de 1934, do departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, constituiu igualmente uma bela oportunidade para se poder verificar o aproveitamento e o progresso atingidos pelas crianças dos orfeões que executaram, entre outros números de música brasileira, e com o auxílio do Orfeão de Professores, o Oratório "Vidapura", de H. Villa-Lobos, que já requer um grau avançado de aptidões musicais.

***

A ação socializadora do programa traçado sempre se fez sentir em todas as iniciativas, entre as quais, poderemos ressaltar as seguintes:

– as reuniões de confraternização entre os alunos das escolas municipais e federais, onde foram executados programas de canto orfeônico, sendo designado, na ocasião, um aluno de cada escola presente, para fazer uma dissertação de improviso sobre a impressão que acabava de recolher. Durante as evoluções e desfiles eram entoadas marchas e canções de caráter rítmico apropriado;

– a organização de concursos, numa das escolas técnico-secundárias, para avaliar o grau de aproveitamento dos alunos, obtendo-se sempre resultados surpreendentes;

– os questionários enviados às famílias dos alunos, nos quais foram solicitadas as suas impressões sobre a influência do canto orfeônico nos hábitos e inclinações dos mesmos. Essa inicia-tiva teve a dupla finalidade de estender ao próprio lar da criança o interesse pelo canto orfeônico e de apurar, de uma maneira sensível, as conveniências dele decorrentes.

Orfeões escolares

Foram criados nas escolas orfeões selecionados de 70 alunos, no máximo, cabendo a direção dos mesmos aos respectivos alunos-regentes que tiveram, por várias vezes, oportunidade de exibir as suas qualidades.

Entre os casos de precocidade merece citação especial o de um menino de 10 anos, aluno da Escola "José de Alencar" que, sem nenhuma iniciação musical prévia, se revelou o primeiro regente do orfeão de sua escola. Possuidor de absoluta segurança rítmica, consciência do som e domínio sobre o conjunto, conseguiu, com autorização da diretora de uma outra escola,.formar um pequeno orfeão, ao qual ensinou hinos e canções que foram cantados sob sua regencia em várias festas cívicas escolares.

A capacidade de organização e a energia desse menino tornam-se ainda mais notáveis atendendo-se ao fato de existirem,

entre os alunos a ele subordinados, muitos de idade superior e sobre os quais mantinha, entretanto, controle e autoridade – conforme as observações feitas pelos orientadores desse serviço.

Fatos como este vêm provar a prodigiosa intuição musical das crianças brasileiras, a par da facilidade de se submeterem a um rigoroso espírito de disciplina por meio da música.

Essa constatação nos faz descortinar uma era promissora e nos deixa entrever as benéficas consequências educacionais decorrentes da implantação do canto coletivo nas escolas brasileiras.

Bailados artísticos

Constando do programa da educação popular não só a educação musical como a artística em geral, e atendendo a que a dança (gênero Diaghilev) é um dos elementos mais importantes dessa educação e o que tem maiores afinidades com a música, cuidou-se com muito interesse desse importante ramo da educação artística, tendo-se feito várias experiências muito bem-sucedidas.

Para esse fim foi organizado um plano para a criação de uma seção dedicada exclusivamente à dança, com o fim de criar uma nova forma de bailados tipicamente brasileiros, desde os populares até os mais elevados.

Nessa seção foram aproveitados, não só os bailarinos revelados pelo ensino de educação física recreativa, como os alunos de desenho que mostraram tendências para cenógrafos e ainda os que apresentaram vocação para a modelagem.

A seção aproveitou ainda todos os elementos dos diversos ramos do departamento de educação que revelaram aptidões artísticas especiais, criando um novo ambiente artístico.

Foram também realizados em teatros do Rio de Janeiro grandes e complexos bailados de profissionais coma colaboração de alunos de maiores aptidões.

Colônia de férias

Em combinação com o secretário de Educação e Cultura e com o diretor da Escola de Educação Física do Exército, foi inaugurada, em 1936, no referido estabelecimento, a Colônia de Férias constituída por crianças de famílias pobres.

No ato da inauguração foi aí instituído o ensino de canto orfeônico, tendo sido entregues os trabalhos regulares a professores especializados.

Embora essas crianças desconhecessem o ensino da disciplina, foi ela recebida com o máximo entusiasmo, e, diariamente, quando era içada a bandeira, todos manifestavam sempre uma alegria enorme em cantar os hinos.

Nessa mesma ocasião, a pedido do comandante da escola, foi também ministrado aos soldados o ensino de hinos e canções patrióticas.

Discos

De acordo com o diretor de pesquisas educacionais da Secretaria Geral de Educação e Cultura, foi por nós organizada uma discoteca para servir à educação musical popular.

Colaborando nas festividades comemorativas dos centenários de Portugal, organizamos e fizemos gravar, por intermédio da PRD-5 um álbum *Música nas escolas brasileiras*, pelos orfeões artísticos de várias escolas da municipalidade.

Mapa

Para se organizar com precisão, qualquer demonstração orfeônica, foi elaborado um mapa geral das escolas da municipalidade onde eram discriminados o número de alunos classificados, o repertório e as observações feitas em cada escola. Dessa maneira, facilmente se poderiam congregar escolares para grandes concentrações orfeônicas, sem prejuízo da vida normal das escolas.

Fichas

Organizamos nas escolas um sistema de fichas individuais, divididas segundo o critério de *afinação, ritmo, musicalidade, colaboração e civismo,* a fim de ser verificado o grau de aproveitamento de cada aluno, especialmente na parte psicológica.

Este sistema de fichas somente foi implantado em pequeno número de escolas, observando-se, então, casos curiosos como os seguintes:

Um menino de 12 anos, da 4ª série da Escola Experimental "Barbara Otoni", demonstrando grande aplicação ao ensino de canto orfeônico na 3ª série, tornou-se rebelde às primeiras aulas da 4ª série, por considerar as músicas "muito infantis para a sua idade". Declarou não gostar de melodias carnavalescas nem de ouvir o rádio em sua casa, só lhe agradando um certo gênero de músicas eruditas como a *Serenata* de Schubert ou as melodias de Strauss. Esse aluno, depois de compreender a necessidade de um preparo prévio com as músicas infantis, cantadas em conjunto, revelou-se um dos mais interessados pelas aulas, melhorando sensivelmente na disciplina social.

Outro caso interessante foi o de um aluno que sempre indiferente ao ensino da música, entusiasmou-se pelo canto orfeônico após a concentração cívico-orfeônica do Dia da Pátria, ingressando desde então em todos os conjuntos da escola.

Alguns "tests" de educação coletiva pela música

O cordão

Sempre com o intuito de melhor informar e colaborar na educação folclórica nacional, além das pesquisas, colheitas, estudos, seleções, colecionamento e ambientação musical que realizamos, de melodias anônimas de todo o interior do Brasil, desde a melopeia ameríndia, o cântico do negro e do mestiço à cantiga infantil, reconstituímos, no ano de 1940, com imensa dificuldade,

a organização completa do antigo *cordão carnavalesco,* gênero de agremiação recreativo-popular que viveu até fins do século XIX.

Com esse trabalho tivemos a intenção de reviver o melhor aspecto típico coreográfico da mais acentuada autoctonia, quer pelo ineditismo e imprevisto dos seus cânticos, danças, indumentárias e cerimoniais pitorescos, como pelas suas rústicas realizações dramáticas, nas quais podia-se verificar não existir imitação à maneira estrangeira, quer no todo quer em seus mínimos detalhes.

Para tal empreendimento tivemos que recorrer a elementos que já se achavam afastados da vida ativa, pois alguns deles contavam 90 anos de existência e tinham sido célebres na sua época.

Com o auxílio daqueles antigos personagens, conseguimos elaborar, organizar e realizar um autêntico cordão para o qual foi dado o nome de "Sôdade do cordão".

"Sôdade do cordão" – estrutura

O "Sôdade do cordão" foi constituído dos principais elementos dos antigos "Cordões de velhos" que conseguiram conservar, orgulhosamente, durante 30 a 40 anos, os costumes característicos da especialíssima organização desse gênero.

"Cordão" não é apenas um bloco carnavalesco mas também um grupo de elementos excepcionais do povo, com uma acentuada vocação coreográfica, uma capacidade instintiva de disciplina coletiva e um ingênuo sentido de crítica extraída de uma determinada atitude estética dos tempos coloniais, usada comumente nas cortes ou nas reuniões aristocráticas.

A organização coreográfica e decorativa da "Sôdade do cordão" foi distribuída do seguinte modo:

Dois estandartes representando, o primeiro, uma *Vitória regia* sustentada por um sapo e presa em dois bodoques autênticos cruzados e intercalados de cobras vermelhas e verdes. Este estandarte, do grupo dos índios e caboclos, foi levado pela *Rainha dos cabo-*

clos (Anita Otero) seguida por 14 *Sapos-Homens* chefiados pelo *Monstro do Rio Amazonas,* (personagens inspirados nas lendas amazonenses).

O 2º estandarte, uma grande máscara colorida que simbolizava a fisionomia de um ameríndio encolerizado, foi conduzido por um personagem forte e de aparência original. (Os "croquis" dos estandartes foram confeccionados pelos pintores Ismailovitch e Maria Margarida).

O cortejo se iniciava com o grupo dos índios e caboclos e mais o *Cacique-chefe, a Rainha dos caboclos, Caciques, Guerreiros, Caçadores, Pajé, Tupã, índios, Caboclos, Monstros e Sapos-Homens.*

Seguiam-se, dez metros atrás, o *Grupo de Cordões de Velhos, Palhaços, Rei e Rainha dos Diabos, Velhos, Velhas, Velhinhos, Cabeça Grande, Diabinhos, Morcegos, Caveiras, Animais, Sargentos, Mestre de Canto e Bateria,* com os executantes (bateria e coro).

Os instrumentos eram também típicos: camisões, surdos, tamborins, pratos de louça, reco-recos, (de bambu e de ferro), chocalhos de cabaça, e cornetas de chifre (semelhantes às usadas pelos índios).

A parte dramática do cordão foi apenas representada pelo encontro do grupo dos *Índios e Caboclos* com o grupo dos *Velhos,* que dançavam continuadamente, durante muitas horas, em variados estilos e gêneros coreográficos, rítmicos e melódicos, até a cerimônia estonteante do beijo dos estandartes em sinal de Paz e Alegria, seguindo, logo após, em desfile, na ordem do cortejo estabelecida para a retirada.

Obras de J. S. Bach para auditórios incultos

A música de J. S. Bach é incontestavelmente a mais sagrada dádiva do mundo artístico. Mas, sendo tão imensa e tão profunda, torna-se perigosa a sua divulgação nos meios sociais que não estejam devidamente iniciados para senti-la.

Além do mais, a maior substância técnica e psicológica da inspiração de sua monumental obra está baseada no canto livre da

terra, através das expressões espontâneas dos homens simples e inconvencionais.

Tendo Bach pensado em Deus e no Universo, através de suas criações musicais oriundas do seu país, deu a mais espiritual das provas de solidariedade humana, pelo que devemos compreender, amar e cultivar a música que vem e vive, direta ou indiretamente da nossa terra e universalizá-la com fé e consciência.

E por isso, arrisca-se a desperdiçar esforço quem toma a iniciativa de realizar a obra de J. S. Bach para um ambiente cheio de recalques e complexos, incrédulo em face da criação artística de seus patrícios.

Esse nobre gesto de propaganda bachiana pode se transformar apenas em interesse superficial de futilidade mundana, tornando-se inoperante como elemento de educação artística.

No terreno da arte, a juventude deve ser educada na disciplina coletiva das massas, até a maioridade consciente, até o estágio de um povo civilizado.

O povo deve ser orientado para formar elites espontâneas e as elites para se tornarem baluartes morais e materiais das realizações artísticas de suas predileções.

Já uma vez submetemos a um "test" de apreciação imprevista, numa reunião de mais de 2.000 operários, dois Prelúdios e duas Fugas de Bach, cantados por um corpo coral de 200 professores de canto orfeônico, obras essas que possuem incontestável afinidade de células melódicas e rítmicas com certo gênero de música popularesca sertaneja.

Tivemos antes, o cuidado de prevenir a esse auditório que iam ouvir músicas de vários gêneros de autores nacionais e do maior compositor de todas as épocas, *sem mencionar os nomes nem os títulos,* para que fosse julgado sem nenhuma sugestão de ânimo nem influências estranhas ao estado de espírito em que se achavam no momento.

Ouviram religiosamente o programa mas, aplaudiram muito mais as obras de Bach.

De outra vez, apresentamos mais ou menos o mesmo programa a um outro auditório que possuía o mesmo nível de mentalidade apreciadora porém prevenimos anteriormente que iam ouvir a música de J. S. Bach e de autores nacionais cujos nomes mencionamos.

O resultado. Não apreciaram devidamente Bach e aplaudiram justamente as obras dos autores que o auditório mais conhecia pelos nomes.

Desde então, foram mais acentuadas as minhas pesquisas e observações em torno do modo de apreciação musical dentre aqueles que se dizem ou julgam "gostar de boa música".

Sempre sobressaem os casos, em audições musicais, dos que cedem ante as sugestões, ou pelo conhecimento antecipado dos nomes dos autores famosos, dos títulos das obras, de programa literário preestabelecido, ou de qualquer incidente local da vida social ou particular, de cada um, como por exemplo a doce lembrança de um fato sentimental que se relaciona com esta ou aquela melodia, geralmente romântica e vulgar. Raros são, todavia, os casos dos que apreciam tão somente a música pela combinação de sons e ritmos, através do temperamento de um criador predestinado.

Tudo se resume na forma de educação artística entre os povos civilizados.

O canto orfeônico nos estados

Aos interventores e diretores de instrução de todos os estados do Brasil foi enviado em 1933 um apelo no sentido de que se interessassem pela propagação do ensino da música nas escolas e pela organização de orfeões escolares, apresentando-se ao mesmo tempo uma exposição das necessidades e vantagens que poderiam advir para a unidade nacional, da prática coletiva do canto orfeônico, calcada numa orientação didática uniforme.

Foi esse apelo acolhido com interesse e simpatia em muitos estados que desde então se preocuparam em torná-lo uma reali-

dade. Assim, resolveu-se aceitar a matrícula de professores estaduais nos cursos especializados, para pequenos estágios onde eles pudessem adquirir os conhecimentos básicos imprescindíveis.

O folclore e a música brasileira

Hoje não é mais possível fazer abstração do material fornecido pelo folclore musical para as questões educacionais da infância. Pois é perfeitamente intuitivo que a consciência musical da criança não deve ser formada tão somente pelo estudo dos mestres clássicos estrangeiros mas, simultaneamente, pela compreensão racional e quase intuitiva das melodias e dos ritmos fornecidos pelo próprio folclore nacional, o que facilmente se compreende, pela analogia que existe entre a mentalidade ingênua, espontânea, e primária do povo e a mentalidade infantil, igualmente ingênua e primitiva.

Além disso, torna-se necessário que os ensinamentos ministrados à infância encontrem na sua inteligência um campo acolhedor e propício a uma fixação duradoura.

Ora, para que esse trabalho de fecundação seja profícuo, é indispensável que seja elaborado com elementos que provoquem uma viva repercussão na sensibilidade infantil, por já se acharem condicionadas na sua natureza e no seu subconsciente.

Só então, esse trabalho se processará de maneira normal e espontânea.

Mas o folclore é um amigo inseparável da infância.

> Quando pequeninas, as crianças adormecem com cantigas de ninar que já embalaram, certamente, muitos dos seus antepassados longínquos.

Poucos anos depois, brincam e cantam, em rodas infantis, muitas já centenárias e sempre tão novas e queridas de todos os corações.

E ainda mais tarde, são os hinos, as marchas e as canções patrióticas aprendidas na vida escolar, que vão despertar no seu espírito a noção de pátria e de nacionalidade.

Ou então, as recordações pitorescas dos cânticos e baterias obstinadas, executadas, diariamente em vários meses de cada ano, – hábitos e costumes carnavalescos de há séculos, no Brasil, desde os cordões, ranchos, pastorinhas, até as atuais "escolas de samba".

Por todos esses motivos, o folclore, como base de educação musical, é hoje uma das aquisições definitivas da escola renovada. Os modernos processos didáticos induziram os educadores a aplicar, no ensino escolar, até certo ponto, as próprias normas da evolução musical.

Ora, se remontarmos às origens dos fenômenos musicais observamos que as primeiras manifestações de arte, no homem primitivo, foram sempre interessadas e diretamente ligadas à sua vida social.

A princípio, eram expressões diretas de vida, impulsos rítmicos que completavam danças de caráter ritual.

Observados, pois, esses fenômenos musicais segundo as suas leis naturais, chega-se à conclusão de que, para tornar-se accessível à mentalidade infantil, a música deverá interessá-la, em primeiro lugar, pelo ritmo e, em seguida, pelo caráter de simplicidade e pelo aspecto socializador da melodia.

É mais do que evidente que as melodias adequadas a essa função socializadora são precisamente aquelas com as quais a criança já se havia familiarizado espontaneamente, isto é, os brinquedos ritmados, as marchas, as cantigas de ninar ou as canções de roda.

Ainda há uma outra espécie de melodia capaz de interessar profundamente à mentalidade infantil.

Trata-se de um certo gênero de canções folclóricas, cuja beleza simples e cuja rítmica espontânea facilitarão a compreensão e a aprendizagem da música escolar.

A prática dessas melodias criará o estímulo e fomentará o interesse da criança, facilitando de uma maneira sensível a aquisição de noções técnicas decorrentes e necessárias ao canto coral, tais

como: o senso rítmico, a educação auditiva e os demais elementos imprescindíveis ao conhecimento da teoria geral.

No caso do ensino por simples audição – que geralmente inicia a prática do canto orfeônico, – a familiaridade e a identidade com as melodias folclóricas que já vêm impregnadas de características psicológicas raciais, facultam à criança não só uma rápida assimilação e retenção dessas melodias como lhe causa um prazer espontâneo na repetição desses cantos cheios de ressonâncias ancestrais.

Nasce aí o hábito do canto coletivo como uma necessidade da vida infantil. Um hábito que traz as suas raízes profundamente imersas nas próprias fontes da vida infantil e que, nutrido de alimentos sadios e puros, passará a constituir um dos alicerces da própria nacionalidade.

É preciso, pois, explorar esse hábito no bom sentido humano e patriótico, procedendo-se a uma seleção rigorosa na escolha do material melódico a ser utilizado.

À melodia e o texto devem ser de ótima qualidade artística e moral, para servir à sua finalidade educativa.

O folclore é hoje considerado uma disciplina fundamental para a educação da infância e para a cultura de um povo. Porque nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares uma influência tão poderosa quanto a música – como também nenhuma outra arte extrai do povo maior soma de elementos de que necessita como matéria prima.

Acresce a circunstância de que algumas das nossas canções folclóricas apresentam o aspecto de uma beleza tão pura e característicos de brasilidade tão acentuados que nos fazem admirar sem restrição o talento simples que as criou.

Melodia das montanhas

Sob este título figura, entre os processos adotados pelo canto orfeônico o decalque do contorno de montanhas e outros acidentes geográficos sobre uma folha de papel quadriculado, convencionando-se de antemão o valor das figuras e altura dos sons, segundo os traços horizontais e verticais, respectivamente.

É conveniente lembrar que não vemos nessa prática um meio fácil de aprender a compor sem conhecer música. O processo foi criado, indicado e posto em prática com o fim de proporcionar aos alunos um meio sugestivo de construir melodias imprevistas, estimulando a sua faculdade criadora (se a houver) e, de um modo geral, para por em prática os seus conhecimentos de teoria musical.

Verificado o resultado do trabalho, isto é, colhida a melodia segundo o desenho ou fotografia escolhidos, o professor hábil e competente poderá harmonizá-la e fazer os alunos cantarem-na a fim de que estes se interessem mais vivamente pelo trabalho.

A finalidade do gráfico da escala milimetrada é obter o desenho melódico da fotografia de uma montanha, paisagem ou colina, cujo perfil se reproduziu em uma folha quadriculada e, por meio de um pantógrafo, posto na escala de 1 X 1000.

Escreve-se à margem, verticalmente e de baixo para cima, a sucessão cromática de 85 notas do sistema temperado, isto é do la-1 ao la-6. Marcam-se em seguida, os pontos principais, ângulos ou sinuosidades do contorno cuja melodia se deseja conhecer. Estes pontos corresponderão, no sentido horizontal, às notas que se encontram escritas à margem, sendo que a tônica da melodia que se vai obter e que poderá pertencer, à escolha, ao modo maior ou ao menor, há de corresponder ao nível do mar, ou base da montanha. Anotados os sons na pauta comum, resta determinar os seus valores e por último, o compasso; verticalmente, cada linha corresponde a um valor que representa a unidade do movimento e que, a critério, pode variar entre a semicolcheia e a semínima.

Quantas forem as linhas que medeiam as notas, tantas unidades se acharão englobadas em cada uma.

O ritmo se determinará pela observação da maneira pela qual se agruparam os valores.

A melodia ou fragmento melódico imprevistos interessarão à classe desenvolvendo o espírito de observação quanto aos valores relativos, sentido musical, percepção da tonalidade e do ritmo e o gosto pela composição.

Guia prático

Para uso das escolas, organizamos uma coletânea de documentos musicais selecionados, que denominamos *Guia prático* e dividimos em seis volumes, obedecendo a um critério de classificação e de análise minuciosos.

O 1º volume contém 137 canções infantis populares, cantadas pelas crianças brasileiras.

O 2º volume consta de uma coleção de hinos nacionais e escolares, canções patrióticas e hinos estrangeiros.

O 3º volume é constituído por canções escolares nacionais e estrangeiras.

O 4º volume contém temas ameríndios puros, tanto do Brasil como do resto do continente norte e sul-americano – melodias afro-brasileiras e, em geral, cantos do folclore universal.

O 5º volume é uma coletânea eclética de peças do repertório musical universal, com o fim de facultar ao aluno uma escolha própria que revele a evolução do seu gosto e o progresso em seus conhecimentos. Uma escolha, enfim, que determine o grau do seu aproveitamento geral e de suas tendências particulares.

O 6º volume é uma coletânea selecionada de peças de repertório universal de música erudita, incluindo os clássicos e modernos, nacionais e estrangeiros.

A confecção do 1º volume, com peças coordenadas numa coletânea selecionada, tem como objetivo orientar os jovens com-

positores regionais, podendo ser destinado a ramos diversos de atividade escolar. Mas, acima de tudo, reflete a fisionomia sonora do Brasil, através das mais puras e sugestivas canções infantis do seu rico patrimônio folclórico.

Notas explicativas sobre o índice e quadro sinótico das músicas para a educação e formação do gosto artístico. *Guia prático* – 1º volume – A (musical)

O índice e quadro sinótico do lº volume do *Guia prático* é dividido em colunas com os seguintes dizeres: *Ordem numérica, Títulos, Melodia, Onde e por quem foi recolhido, Autores, Execução, Ambiente, Gêneros, Finalidades, Andamentos, Caráter, Origem e afinidades étnicas da melodia, Ordem cronológica, Indicação e Observações,* assim discriminados:

Títulos

Apesar de variarem os títulos das canções populares segundo os países, regiões, cidades e mesmo entre bairros de uma mesma cidade, o mesmo ocorrendo com a melodia e a letra e, certas vezes, a própria finalidade dessas canções, procurou-se escolher, entre vários títulos, o que melhor obedecesse a um critério lógico, com o fim de servir de educação do bom gosto.

Melodia

Na maioria dos casos, a melodia e a letra são anônimas quando se trata de canções populares. Em algumas melodias sentem-se claramente reminiscência de sua origem estrangeira, embora estejam deturpadas, disfarçadas, desvirtuadas ou adaptadas e, em outras, alguma semelhança ou afinidade com canções eslavas, húngaras, austríacas etc.

Às vezes, a melodia é original, embora anônima, de autor conhecido ou de algum sem nenhuma popularidade. Outras vezes, a melodia é original porém sem nenhum cunho regional ou tendo características de *ictus*, células ou frases de antigas canções europeias.

Há casos em que a melodia, anônima ou de um autor qualquer, é extremamente banal, rotineira, assemelhando-se às melodias populares universais, sem nenhum valor artístico do ponto de vista da música pura, mas que se torna interessante para o problema da educação musical; algumas vezes, porém, o ritmo de que ela se compõe serve para controlar os movimentos físicos em relação aos psíquicos e despertar, com este exercício, a intuição do compasso como acontece, em certos casos, no problema de educação física, recreação e jogos infantis.

Essas mesmas melodias, pobres e banais, que quase sempre são endeusadas pelas pessoas que nunca tiveram educação estético-social-artística nem souberam da utilidade desses sistemas de educação entre os povos civilizados, sem nenhuma intuição do bom senso para poderem discernir ou apreciar as manifestações elevadas da música, – tornam-se interessantes quando são envolvidas numa rama de outros desenhos melódicos, compostos já propositadamente ou não.

Onde e por quem foi recolhido

Figura nessa coluna o nome das pessoas, lugares, canções, danças ou obras de onde foram extraídas as melodias e as letras, levadas por pessoas idôneas e por nós recolhidas.

Autores

Subdivide-se em dois subtítulos – música e texto. Música, que compreende três seções a saber: *original,* quando se trata de música cujo autor é conhecido; *ambientado e arranjado,* reservadas aos nomes ou iniciais dos respectivos autores.

A coluna *Texto,* com duas seções, compreende *original e adaptação*, obedecendo ao mesmo critério da precedente.

Para a letra de todas as músicas do guia prático, tivemos a máxima atenção, sendo convidada uma comissão idônea de inte-

lectuais, constituída de nomes respeitáveis, especialistas nos diversos gêneros de versos folclóricos. No primeiro volume, por exemplo, a letra foi revista e adaptada por Afrânio Peixoto, o grande pedagogo, cientista e ilustre homem de letras, membro da Academia Brasileira de Letras.

A função de um autor a serviço do problema da educação artística, criando, ambientando, arranjando ou adaptando, é extremamente árida. Além das imprescindíveis qualidades de autocontrole da sua físico-psicologia de apreciação, deve possuir várias pseudoindividualidades, distintas umas das outras, controladas com equilíbrio por uma força de vontade absoluta que mantenha a sua verdadeira personalidade. Muitas vezes, contrariando seu ponto de vista, tem de se moldar a opiniões de outras individualidades, reajustá-las e tirar uma conclusão mais ou menos lógica que se adapte a todos os interesses do momento.

O autor musical que só escreve suas obras acompanhando a mentalidade da grande massa do povo, mediana ou abaixo da medianamente culta, cingindo-se às preferências inspiradas pela ignorância ou incultura, jamais poderá fazer obra apreciável ou duradoura, não passando nunca de um medíocre.

Para fazer obra de valor a ser apreciada futuramente pelos historiadores conscienciosos, é preciso ter coragem para contrariar as tendências grosseiras, as críticas malévolas e injustas.

Execução

Divide-se em três subtítulos: *Vozes, Instrumentos e Solos,* A significação dada a esta coluna obedece ao critério seguinte: depois de verificados, um por um, todos os documentos folclóricos e artísticos, recolhidos e colecionados, foram os mesmos selecionados para servir de base, argumento e modelo ao início da implantação do ensino melódico, completados com arranjos e adaptações, em forma de contraponto a duas ou três vozes, harmonizados a qua-

tro partes ou para conjunto instrumental, como solo de piano, canto e piano ou, finalmente, escrito para todos esses arranjos em um só conjunto.

Ambiente

Divide-se em dois subtítulos: *Harmonização e Forma com características*. No primeiro figura a simples harmonização segundo os processos técnicos tradicionais, nos estilos *Clássicos, modernos e populares,* e no segundo, a transformação da primeira adaptada à forma e ao estilo de cada país, desviando-se algumas vezes das regras e teorias pragmáticas, porém realizando um ambiente original que faz caracterizar, sonoramente, uma raça ou um povo.

Gêneros

Nesta coluna, cujo título define bem o seu conteúdo, encontram-se as principais características musicais dos continentes e países dotados de hábitos e costumes os mais originais, dos que marcaram uma época e muito influíram na formação e progresso da civilização universal e contribuíram para melhor compreensão do desenvolvimento da história das artes. (Oriente, Itália, Espanha, França, Alemanha e Rússia).

Finalidades

Este título determina o principal emprego que tinha a canção quando foi recolhida ou que teve agora, depois de figurar no guia prático, como por exemplo, "Cantiga de ninar", "Brinquedo de roda", "Brinquedo e peça de salão", "Canção e brinquedo de roda", "Peça de concerto", "Canção humorística e brinquedo de roda", "Canção e chamada para brinquedo", "Forma de embolada e brinquedo de roda", "Brinquedo cantado", "Bailado" etc.

Andamentos

Determina, pelas expressões usadas para os andamentos musicais, o movimento rítmico habitual de cada música, marcado pelos algarismos correspondentes aos do metrônomo Maelzel, numa indicação aproximada.

Caráter

Indica, pelos mais destacados coloridos interpretativos do ambiente geral da música (melodia, ritmo e harmonização), a fonte principal, embora se verifiquem processos técnicos tradicionais ou regionais.

A definição do "caráter" das cantigas do primeiro volume está expressa pelas seguintes palavras: *europeu, regional, misto estrangeiro nacional,* e *típico regional.*

Origens e afinidades étnicas da melodia

Causas e efeitos históricos da sincretização da música nativa das raças que influíram na formação das características musicais brasileiras, criando o "tipo-molde" que paralelamente a uma cultura geral, com tendência a uma vocacional, servirá de elemento primordial para as grandes realizações de arte regional, em caminho da universalização da grande arte.

As principais civilizações que marcaram época no panorama da vida musical e serviram de base para a formação da linha melódica da música brasileira, desde as canções infantis populares até o canto regional, vulgarizado ou não, a partir do ano de 1500, foram a *italiana, francesa, saxônia, moura e negro-africana.*

Quanto aos povos que, através da história, colaboraram para o surgimento da música no Brasil, estes foram o *ameríndio, português, espanhol, francês, negro-africano, italiano, saxônio* (alemão e austríaco) *eslavo e norte-americano.*

Segue-se o Quadro Sinótico, propriamente dito, para classificação aproximada da música folclórica brasileira e o resultado da fusão dos principais povos que se estabeleceram no Brasil:

A - Ameríndio (autóctone)

B - Sincretismo do ameríndio com o português

C - Sincretismo do ameríndio com o espanhol

D - Sincretismo do ameríndio com o holandês

E - Sincretismo do ameríndio com o francês

F - Sincretismo do ameríndio com o negro africano

G - Sincretismo do português com o negro africano

H - Sincretismo do espanhol com o negro africano

Os vestígios do ameríndio vão desaparecendo no desenvolvimento dos sincretismos, salvo casos raríssimos.

O holandês e o francês com quase nada contribuíram, a não ser somente na transplantação da canção infantil francesa que muito influiu na cantiga popular brasileira.

I - Fusão dos sincretismos B a H entre si com o negro crioulo nascido no Brasil.

J - Fusão dos sincretismos B a I entre si com o Italiano.

K - Sincretismo de J com as raças saxônias.

L - Sincretismo de K com as raças eslavas.

M - Sincretismo de L com as afinidades e influências da música popular "standard" norte-americana exportada.

Nos Estados Unidos da América do Norte não existe propriamente a música autóctone popular, segundo afirma Irving Schwerke no seu livro *King's Jazz and David*, mas, sim, a música formada especialmente por músicos estrangeiros lá residentes, de sólida cultura artístico-musical, que tendo fracassado materialmente na carreira dos seus ideais artísticos, dedicaram-se a explorar o lado do gosto excêntrico e bizarro do povo norte-americano, compondo canções com melodias estilizadas dos principais caracteres (típicos) do folclore de vários países ou então, servindo-se de.

melodias clássicas célebres, ambientando-as ao sabor do gosto popular da época, empregando a maneira rítmica das danças e canções dos nativos asiáticos e africanos, exploradas e adotadas pelos ingleses que as colheram das suas colônias e possessões, como também as dos costumes folclóricos populares de Cuba (Habanera) e de outros países da América Central.

A música luteriana, transplantada pelos ingleses, muito influiu na inventiva rítmica e melódica do negro americano, enriquecendo poderosamente o folclore dos Estados Unidos da América do Norte.

Obras didáticas para o ensino de música e canto orfeônico nas escolas. Solfejos.(vocalismos, ditados, imitações, cânones e fugas) – Marchas e canções de vários estilos para a educação consciente da unidade de movimento

Sendo o ritmo e o som os elementos essenciais da música, era natural que dedicássemos especial atenção às disciplinas destinadas a exercitar, no aluno, o conhecimento e a familiaridade com a observação dos valores e a entoação dos intervalos. Desse modo, além de por em prática os processos adotados pela orientação para distinguir aquele objetivo (manossolfa, exercícios para a consciência da unidade de movimento, solfejos e ditados e outros recursos de iniciativa do professor), publiquei dois livros denominados *Solfejos* e *Canto Orfeônico,* achando-se em gravação outros volumes dessas obras.

O caderno de *solfejos* é constituído de uma coletânea de solfejos e ditados escolhidos e selecionados que servem para estudos e exercícios aplicados em provas parciais e aulas dos cursos do conservatório, e os mais fáceis, para os alunos do ensino primário e ginasial. Embora na aplicação do seu conteúdo seja exigido o mais perfeito conhecimento das regras da melodia clássica, estes solfejos obedecem a uma relativa liberdade de desenho melódico para não só melhor orientar os alunos na compreensão das melodias populares

e irregulares, como para habituá-los a se preocuparem conscientemente com os elementos das manifestações populares, nativas e cultivadas que se encontram na atmosfera musical do nosso país e assim sentirem a razão psicológica da música nacional.

O segundo volume dessa obra, de grau mais adiantado, se constitui de cinco partes, compreendendo: Vocalismos, Ditados, Imitações, Cânones e Fugas. Com exceção destas últimas e de alguns cânones, destinados aos professores toda a matéria está ao alcance de classes de alunos mais desenvolvidos, competindo ao professor, ao adotá-los, chamar a atenção para a feição original que os caracteriza.

O 1º volume de *Canto Orfeônico* (marchas e canções de vários estilos, para a educação consciente da unidade de movimento), é todo destinado a esse fim. Afora essa feição didática, contém vários números de interesse artístico, além do caráter cívico de que estão impregnados alguns deles.

Propaganda no estrangeiro

Nos anos de 1935 e 1940 tivemos oportunidade de realizar em Buenos Aires e Montevidéu conferências dedicadas ao magistério e alunos de escolas secundárias, com o objetivo de fazer a propaganda dos métodos de ensino do canto orfeônico adotados nas escolas brasileiras.

Também designado pelo presidente da República para representar o Brasil no Congresso Musical realizado em Praga, em 1936, tivemos aí ocasião de visitar várias escolas onde fizemos experiências de aplicação dos nossos métodos, obtendo resultados maravilhosos, pois conseguimos que os meninos cantassem em português canções nossas após reduzido número de ensaios.

Recebendo, nessa oportunidade, um convite de Viena para fazer parte da banca examinadora de um concurso internacional de canto, tivemos ensejo de realizar naquela cidade, e depois em Berlim,

Paris e Barcelona, várias conferências em que expusemos o plano educacional e os métodos por nós elaborados, obtendo os mais francos aplausos das autoridades no assunto, que os consideraram absoluta novidade.

(...)

O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico

Como vimos, através os seus vários aspectos, desde o início desse movimento até detalhes de sua organização, atividades extraescolares e realizações públicas que valem por eloquentes atestados de sua eficiência, – o ensino de canto orfeônico, ensino popular social pela música, implantado no Brasil em 1932, é um novo método de educação do caráter em relação à vida social por intermédio da música viva, a fim de estimular o hábito do perfeito convívio coletivo, de aperfeiçoar o senso de apuração do bom gosto, de concorrer para diminuir o exclusivismo pessoal sem prejuízo do que representa a personalidade consciente e livre do indivíduo em função do interesse humano geral.

> Os processos técnicos desse ensino são originais, meticulosos e variados. São fruto da fusão da aplicação rigorosa da psicologia e da biologia educacionais, com o aperfeiçoamento instintivo dos fatores essenciais da sensibilidade musical, baseados no som e na palavra, empregando-se sempre o maior esforço possível para o aprimoramento da percepção individual e coletiva. A prática insistente, tendo em vista a formação consciente do aluno em presença dos principais elementos fisiológicos da música viva, é representada, – graças à atividade direta dos professores, – pela mais justa execução da unidade de movimento no ritmo, pela afinação e pela percepção exata do som e seus derivados, e absoluta compreensão do conjunto, simultâneo ou irregular desses elementos. Há métodos especiais para o caso de alunos anormais que não se reajustarem aos moldes pedagógicos do ensino de canto orfeônico. A técnica musical tradicional não é estranha aos novos processos do ensino de canto orfeônico. É aplicada nos momentos oportunos, com o propósito de preparar solidamente o aluno na sua fase vocacional para ulterior carreira artística, e

de conferir aos demais segura base de educação musical primária que lhes permitirá tornarem-se bons e conscientes ouvintes.

Impunha-se, pois, como necessidade estreitamente identificada com a vida cultural do país, a sua divulgação por todo o território nacional. Todavia, este objetivo não podia ser atingido, dado que o trabalho vinha sendo feito sem o controle de iniciativas idênticas que, por influência do Distrito Federal, surgiam noutros estados. A sua jurisdição se limitava ao Rio de Janeiro. Foi então que o governo federal tomou a si a incumbência dessa obra, criando o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico destinado à formação de professores e a orientar, tecnicamente, todas as iniciativas dessa natureza em todo o país, cumprindo-lhe ainda fiscalizar a observância de todos os atos oficiais referentes ao ensino de canto orfeônico.

Tendo preparado, já, três turmas de professores através do seu curso de especialização; três turmas pelo de emergência e duas do de férias as quais estão exercendo atividade profissional em vários estados do Brasil, o conservatório, cujos programas de ensino são fruto de longa experiência no trato dos assuntos músico-educacionais, tem-se imposto, igualmente, pelas suas atividades extraescolares, notadamente as Sabatinas Musicais que já fizeram tradição no ambiente artístico-educacional do Rio, que hoje se reconhece no conservatório, melhor se patenteará no futuro, quando a musicalização da coletividade, através das escolas, tiver atingido a um estágio bem desenvolvido, quando o ensino primário da música houver preparado públicos conscientes para concertos. Só então as escolas que entre nós existem destinadas à preparação de virtuoses atingirão a um objetivo ideal.

Estrutura do curso de especialização para formação de professores

O C.N.C.O. compreende cinco seções curriculares e o Centro de Coordenação, com a seguinte distribuição e finalidades:

1ª - Didática do canto orfeônico – Compreende a seríação de cinco matérias, abrangendo os indispensáveis conhecimentos técnicos, teóricos e práticos, em favor da pedagogia do canto orfeônico. Desse modo, enquadra e concentra a apuração de toda a atividade curricular do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

2ª Prática do canto orfeônico – Formada de quatro matérias e uma atividade escolar, orienta e coordena praticamente, (em aulas entre os próprios professores - alunos do conservatório) todos os conhecimentos teóricos da didática do canto orfeônico.

3ª Formação musical – Prepara, desenvolve e aperfeiçoa a consciência de percepção, apreciação e execução dos principais fatores físicos, fisiológicos, psicológicos e instrutivos musicais.

4ª Estética musical (musicologia) – Composta de três cadeiras, educa o senso estético do professor-aluno, principalmente no que se refere aos valores nacionais.

5ª Cultura pedagógica – Constituída de cinco matérias que completam a imprescindível cultura pedagógica do professor de canto orfeônico.

Solenidade de posse de Villa-Lobos no cargo de diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Rio, 1942 – gabinete do ministro da Educação.

Dotado de um corpo docente de que fazem parte figuras das mais representativas do magistério músico-educacional, perfeitamente identificadas com a orientação do canto orfeônico, o conservatório vem preenchendo cabalmente a finalidade que justificou a sua criação, segundo testemunhos eloquentes de educadores de outros países que nos têm visitado. E a importância cultural

Centro de coordenação

Uma das primeiras instituições do canto orfeônico, o Centro de Coordenação é a reunião semanal dos professores e alunos candidatos ao magistério dessa disciplina, criado e funcionando sem solução de continuidade desde 1932, tendo-se realizado, até hoje, cerca de 350 reuniões. A pauta dos trabalhos dessas congregações compreende o estudo e o debate de todos os problemas de que se possa tirar proveito para o esclarecimento de problemas e para o aprimoramento da formação profissional. Entretanto, de um modo geral, todos os Centros se dividem em três partes: *a)* leitura à primeira vista de uma ou duas obras corais, desde os coros mais simples, destinados ao curso primário, até as grandes obras de autores nacionais e estrangeiros, de todas as épocas; *b)* assuntos pedagógicos, na qual são

ventilados e debatidos problemas educacionais sugeridos no curso de alguma aula, provocados por um incidente ou leitura ou criados propositadamente para esse fim e *c)* palestras realizadas por professores ou alunos da série final do curso ou por conferencistas para tal convidados.

O número de obras lidas à primeira vista é de 500, aproximadamente, levando em conta que frequentemente são lidas duas em cada reunião do centro. Atualmente, estamos procedendo à leitura de todos os corais de Bach, assim como de obras de alunos-compositores, procurando não só estimular o seu trabalho de criação como oferecer-lhes oportunidade de julgar, pela audição, o desenvolvimento do seu trabalho. Quanto à parte de assuntos pedagógicos, têm-se alternado as dissertações com audições de coros escolares, de solistas, conjuntos de câmara etc, com o fim de oferecer possibilidades de conhecimento em todos os ramos da música. As palestras são confiadas, como dissemos acima, aos professores e alunos do C.N.C.O. e a professores e alunos e musicólogos estrangeiros ou de outros estabelecimentos de ensino superior do país. Pela importância de sua função, como elemento de síntese profissional e cultura, o Centro de Coordenação é a atividade a que se dedica maior soma de esforço e a que infunde maiores responsabilidades aos seus participantes.

Sabatinas musicais

Consistem as Sabatinas em audições semanais realizadas por conjuntos de alunos do estabelecimento ou por virtuoses e conjuntos de câmara convidados. Revestidas, a um tempo, de importância educativa e artística, elas dão ensejo a que os alunos se habituem ao preparo de uma audição, trabalho no decorrer do qual surgem muitos problemas de ordem técnica cujo conhecimento é indispensável ao futuro professor. Isto quanto à parte pedagógica. Do ponto de vista artístico, estimula o gosto, sob a orientação do professor, assim como exercita a capacidade de direção. Quanto às Sabatinas a cargo de artistas convidados, delas têm participado grandes artistas compositores e intérpretes cujas atuações, merecedoras de todos os aplausos, são comentadas nos Centros de Coordenação, para esclarecimento dos alunos.

Anualmente, realiza-se um torneio entre os conjuntos corais representativos das diversas turmas, impondo-se essa realização como

uma das mais eloquentes do conservatório, tal o senso de responsabilidade, a honestidade profissional, o esforço pela perfeição que caracterizam esse trabalho. A emulação tem nos torneios uma poderosa influência, sendo de notar o trabalho intenso a que se entregam as demais turmas para superar a série concludente. Os torneios, de criação recente, embora, já constituem uma etapa marcante na vida do conservatório, suscitando um interesse que se comunica aos seus frequentadores, mantendo-se todavia num nível alto que deve prevalecer no ambiente de todas as competições artísticas.

Pesquisas musicais

O decreto-lei que criou o conservatório contém um dispositivo que lhe atribui a função de realizar pesquisas com o fim não somente de recolher elementos desse riquíssimo patrimônio que é o nosso folclore musical como também promover a revivescência de obras de reconhecido valor, de autores brasileiros já falecidos ou salvaguardar, mediante confecção de material, trabalhos de mérito de autores atuais de reduzidas possibilidades econômicas. Desincumbindo-se dessa tarefa sobremodo valiosa para o enriquecimento do nosso patrimônio artístico, o conservatório, através da Seção de Biblioteca e Pesquisas, já adquiriu por doação cópias de importantes obras, inclusive o *Requiem* de Henrique Oswald, o de Arthur Eugênio Strutt, todo o material de *Colombo* de Carlos Gomes, além de muitas outras, inclusive de Francisco Braga, Lorenzo Fernandez, Cláudio Santoro etc.

O mérito desse empreendimento avulta tanto mais quanto considerarmos que as instituições porventura incumbidas desse trabalho, no futuro, na hipótese de descurarmos atualmente do problema, iriam despender somas mais avultadas na reconstituição dessas obras sem conseguir reunir todas as criações representativas da nossa evolução musical. Daí o sentido construtivo de que se reveste a função e pesquisas atribuída ao conservatório, salvaguardando do esquecimento ou do extravio (o que aconteceu às obras do Padre José Maurício), os rebentos mais significativos da nossa atividade criadora.

Para terminar a longa explanação acima, devo acrescentar alguns comentários elucidativos de certos trechos que possam causar interpretações diversas: O conceito de nacionalismo na música, como eu o entendo, está condicionado às características das várias formas, estilos e

gêneros, – espontâneos, populares ou elevados, que incontestavelmente existem em quase todos os países civilizados, embora se observando em alguns casos influências recíprocas e já se achando em ocaso a fonte autóctone de muitos deles. Se se pode conceituar e julgar a música espanhola, russa, francesa, italiana, alemã, oriental, húngara polonesa etc, todas com um esclarecedor *carimbo* que caracteriza a raça e a nação a que pertencem, qual outra definição a adotar que não seja de âmbito nacional?

Está claro que as músicas de todos esses países são hoje universais. Mas, como se compreende o progresso da humanidade? É para se fixar padrões de cultura que devam ser seguidos e adotados cegamente? Por acaso devemos nos limitar à imitação do que produziram aqueles países? E essas novas terras descobertas há cinco séculos, com as suas várias gerações diferentes uma das outras, mediante sucessivos caldeamentos, cada uma delas não possui ou não pode possuir as suas características? Por que deve haver liberdade em todas as manifestações da vida humana e somente o homem se torna um escravo das gerações do Velho Mundo?

Embora coloque nesses termos o conceito que tenho de nacionalismo na música, não receio ser incoerente em afirmar que a Arte com A grande é que é universal pois que nem sempre a música quer dizer Arte. Por conseguinte, é a educação da juventude que devemos iniciar com a música de caráter nacional, para que possam mais tarde os jovens de hoje apreciar a música verdadeiramente artística.

No terreno da cultura artístico-musical fazem sempre confusão entre educação, instrução, cultura e realização artística, desorientando a opinião pública. Há muitos que julgam, por simples injunções de vida profissional, instruir-se e ter cultura para ser músicos mas, não se lembram ou não querem investigar se tiveram a indispensável educação ou se experimentaram conscientemente sua inclinação ou vocação. Resultado: forma-se um músico erudito, sem *Arte* e muitas vezes, também, um inimigo do som vivo... As leis e regras do ensino artístico musical para um aluno vocacional devem ser apenas as que, lógica e fisicamente são baseadas na natureza em relação ao temperamento desse aluno. Mas, nunca a imposição de doutrinas, dogmas e restrições pessoais dos mestres livrescos que só servem para espremer ou apagar a personalidade do aluno. Ge-

ralmente, as exageradas regras escolásticas do ensino musical são necessárias para o músico, como é indispensável a rédea para os que não sabem o caminho a seguir...

Torna-se também necessária uma explicação do motivo por que um artista já experimentado em sua carreira, material e moralmente feliz, com o seu meio centenário de existência já passado, – enverede de surpresa nas atribuições de educador da juventude por intermédio da música, se obrigando a respeitar com a paciência de "resignado" as regras justas e obrigatórias do ensino primário da música, sob sua responsabilidade e orientação. É que sempre me julguei certo, se for útil aos outros. Se todos os artistas formados (que não são muitos) só se ocuparem de fazer arte e não pensarem em quem deve ouvi-la, acabarão as realizações artísticas por não possuírem assistentes porque os que aprendem pretensiosamente a música nas escolas ou já se julgam também "artistas" e "colegas" autossuficientes não necessitando por conseguinte dos seus "concorrentes", ou são educados ou instruídos egoisticamente a só apreciar em um determinado estilo, gênero ou autor de música. Quanto àqueles que já não possuem nenhuma iniciação musical, já são naturalmente desinteressados e nunca farão o menor esforço de procurar ouvir música, muitas vezes nem sequer pelo rádio.

O auditório de concertos é quase sempre formado de elites sociais que na verdade e na maioria das vezes não gostam da música e sim do gênero, estilo ou autor que está na moda. É círculo vicioso a vida social da arte da música. Compreendi, por isso, que era preciso que algum músico artista, com absoluta abnegação, sinceridade e coragem, não se importando com as adversidades e empecilhos, iniciasse a campanha de catequese da massa popular em favor da formação de uma futura assistência especializada que não precisasse de indumentárias sociais, dos vestidos de decote afetado, de cartola e casaca, joias e fisionomias circunspectas e que encarasse com seriedade a música da arte ou da subarte, para com ela higienizar a alma e o espírito e se deliciarem.

Atualmente, depois deste incrível vendaval que separou, na humanidade, o espírito da alma, eu creio que, como um toque de alvorada, o advento da música nacionalista virá despertar as energias raciais adormecidas. Como um toque de clarim na madrugada clara de uma vida nova, os hinos e as canções cívicas, de um civismo puro e sadio,

aprendidos com alegria nas escolas espalhar-se-ão festivamente pelos céus do universo.

E os ecos longínquos acordarão o homem incrédulo, levando-lhe ao coração palavras de fé, serenidade e energia.

P'ra frente, ó música! Que algum dia tu sejas a maior inspiradora da paz entre os homens!

H. Villa-Lobos.

Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1946.

CRONOLOGIA

1887 - Nasce, no Rio de Janeiro, Heitor Villa-Lobos, filho de Raul Villa-Lobos e Noêmia Monteiro Villa-Lobos.

1899 - Morre Raul Villa-Lobos.

1905 - Viaja aos estados de Espírito Santo, Bahia e Pernambuco.

1907 - Inscreve-se no Instituto Nacional de Música, mas logo abandona o curso para fazer nova viagem, desta vez para Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso.

1913 - Estreia *A sagração da primavera*, de Igor Stravinsky, em Paris. Villa-Lobos casa-se com a pianista Lucília Guimarães.

1915 - Acontece o primeiro concerto com peças apenas de sua autoria.

1917 - É apresentado a Darius Milhaud.

1919 - Apresenta-se em Buenos Aires, com o Quarteto de Cordas nº 2.

1920 - Compõe o primeiro de seus *Choros*.

1922 - É publicada a *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade. Villa-Lobos apresenta-se na Semana de Arte Moderna.

1923 - É criada a primeira emissora de rádio no Brasil (Rádio Sociedade), de propriedade de Edgar Roquette-Pinto e Henrique Morize. Villa-Lo bos faz sua primeira viagem à Europa.

1924 - Aconece o primeiro concerto de Villa-Lobos em Paris. Retorna ao Rio de Janeiro.

1926 - Apresenta-se em Buenos Aires a convite da Associación Wagneriana.

1927 - Faz a segunda viagem a Paris, desta vez com Lucília.

1930 - Retorna ao Brasil, passa por Recife e Rio de Janeiro antes de seguir para São Paulo.

1931 - A convite do interventor do estado de São Paulo, João Alberto, realiza turnê pelo interior, conhecida como *Excursão artística Villa-Lobos*.

1932 - É publicado o *Manifesto dos pioneiros da Educação Nova*. Encerra-se a *Excursão artística Villa-Lobos* com concentração na cidade de São Paulo e

a participação de um grande coral masculino e feminino, grande orquestra e pela Banda Musical da Força Pública. Villa-Lobos transfere-se para o Rio de Janeiro onde assume, a convite de Anísio Teixeira, a direção da educação musical no Distrito Federal. É criado o Serviço de Música e Canto Orfeônico – mais tarde denominado Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema) – e do curso de pedagogia de música e canto orfeônico. São organizadas diversas apresentações corais para o operariado carioca. Villa-Lobos compõe, para o canto orfeônico, o *Guia prático*.

1935 - Fracassa o levante da Aliança Nacional Libertadora.

1936 - Villa-Lobos representa o Brasil, a convite do governo da antiga Tchecoslováquia, no Congresso de Educação Musical, em Praga, onde pronunciou conferência. Separa-se de Lucília, passando a viver com Arminda Neves de Almeida.

1937 - Compõe a suíte *Descobrimento do Brasil.*

1939 - É criado o *Movimento Música Viva*, por Koellreutter.

1940 - A Rádio Nacional (considerada em 1942 uma das cinco emissoras mais potentes do mundo) e o jornal *A Noite* (o de maior circulação no Rio de Janeiro) passam para as mãos do governo Vargas. Villa-Lobos dirige grande concentração orfeônica reunindo quarenta mil alunos no estádio do Vasco da Gama e publica o primeiro volume de *Canto orfeônico.*

1942 - É criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

1944 - Faz sua primeira viagem aos Estados Unidos e a excursão artística ao Chile.

1945 - Rege nos Estados Unidos um programa composto só de obras suas. Cria e torna-se o primeiro presidente da Academia Brasileira de Música.

1946 - Morre Noêmia Monteiro Villa-Lobos, mãe do compositor.

1947 - Faz a segunda viagem aos Estados Unidos.

1948 - É operado nos Estados Unidos para a retirada de um tumor maligno.

1949 - Reinicia viagens artísticas à Europa e aos Estados Unidos.

Os últimos dez anos da vida de Villa-Lobos são dedicados à composição e às viagens internacionais. Apesar da doença que o acometeu em 1948, mantém intensa atividade como compositor e maestro. De 1952 a 1959 morou no Rio de Janeiro e em Paris, onde sua chegada era esperada todos os anos.

1951 - É publicado o segundo volume de *Canto orfeônico.* Em celebração da Independência, em 7 de setembro, no terraço do Ministério da Educação, com a presença de Getúlio Vargas, agora presidente pelo voto popular, Villa-Lobos rege a Orquestra Sinfônica Brasileira com a participação de

numeroso coral composto de alunos do Instituto de Educação e de escolas públicas do Rio de Janeiro.

1959 - Estreia a suíte *A floresta do amazonas*, de Villa-Lobos. O compositor rege seu último concerto em Nova York e morre no Rio de Janeiro, em 17 de novembro.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Heitor Villa-Lobos

VILLA-LOBOS, Heitor. Apelo ao chefe do governo provisório da República Brasileira. In: *Presença de Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972. p. 85. 7.º v.

______. *Programa do ensino de música.* Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.

______. *O ensino popular de música no Brasil:* o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.

______. Las actividades de la Sema de 1932 a 1936. *Boletim Latino Americano de Música,* Montevidéu, v. 3, n. 4, pp. 369-405, 1937.

______. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas.* Rio de Janeiro: DIP, 1941.

______. *Guia prático.* São Paulo: Irmãos Vitale, 1945.

______. Educação musical. *In: Boletim Latino-americano de Música*, Montevidéu, pp. 495-588, 1946.

______. *Solfejos:* originais e sobre temas de cantigas populares, para o ensino de canto orfeônico. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940.

______. *Solfejos:* canto orfeônico vol. 1. São Paulo, Irmãos Vitale Editores, s/d.

______. *Canto orfeônico 1º volume:* marchas, canções e cantos marciais. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940.

______. *Canto orfeônico 2º volume:* marchas, canções, cantos: cívicos, marciais, folclóricos e artísticos. São Paulo: Irmãos Vitale, 1951.

______. A educação artística no civismo. *In: Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, v. 5, pp. 81-87, 1970.

______. Exortação. *In: Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969, p. 115. 4.° v.

______. *Guia prático:* estudo folclórico musical. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1941.

______. *Programa do ensino de música.* Rio de Janeiro: Secretaria Geral da Educação e Cultura, 1937.

______. *O ensino popular da música no Brasil:* o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas. Rio de Janeiro: Secretaria Geral da Educação e Cultura, 1937.

______. S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística): relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936. *In: Boletín Latinoamericano de Música.* Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 3(3), 1937.

Obras sobre Heitor Villa-Lobos*

ALMEIDA, Maria das Graças A. A. de. Estado Novo: projeto político pedagógico e a construção do saber. *In: Revista Brasileira de História.* v. 18, n. 36. São Paulo, 1998.

BARRETO, Ceição de Barros. *Coro orfeão.* São Paulo: Edições Melhoramentos, 1938.

BARROS, C. Paula. *O romance de Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1951.

BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul.* Austin, ILAS,1994.

BEUTTENMÜLLER, Leonila Linhares. *O orfeão na Escola Nova.* Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1937.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *O canto do pajé:* Villa-Lobos e a música popular brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil:* canto orfeônico, educação e getulismo. São Paulo: Edusc, 1998.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A evolução de Villa-Lobos na música de câmara.* Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.

GIACOMO, Arnaldo Magalhães de. *Villa-Lobos, alma sonora do Brasil.* São Paulo: Melhoramentos, 1962.

---

* O Museu Villa-Lobos e o Ministério da Educação e Cultura publicaram, entre os anos de 1965 e 1981, treze volumes intitulados *Presença de Villa-Lobos,* contendo textos de diversos autores sobre a vida e a obra do compositor, além de textos de sua própria autoria. Trata-se de um conjunto de depoimentos e análises imprescindível ao estudo do grande músico, mesmo considerando que inclui, ao lado de contribuições de grande importância, outras de valor variável.

GOLDEMBERG, Ricardo. *Educação musical:* a experiência do canto orfeônico no Brasil. http://www.samba-choro.com.br/debates/1033405862 (acesso em 10/10/2009)

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana* [on line] 2003, vol.9, n.1, pp. 81-108. ISSN .

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos:* o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003a.

GUIMARÃES, Luís et al. . *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912-1936).* Rio de janeiro: Gráfica Arte Moderna, 1972.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos:* uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira.* Porto Alegre: Movimento, 1986.

MACHADO, Maria C. *Heitor Villa-Lobos.* São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1983.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos:* compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983; Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MAÚL, Carlos. *A glória escandalosa de Heitor Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Livraria Império, 1960.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. 3.º ed., rev., atualizada e aum. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros.* São Paulo: Ricordi, 1977.

NÓBREGA, Ademar. *As bachianas brasileiras.* Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.

______. *Os choros de Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *Heitor Villa-Lobos, o educador. In:* Prêmio Grandes Educadores Brasileiros – Monografias Premiadas – 1988, Brasília: MEC/Inep, 1989, pp. 53-183.

______. *Villa-Lobos e a música popular brasileira:* uma visão sem preconceito. Rio de Janeiro: E. A. Paz, 2004.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos:* sua obra para violão. Brasília: Musimed, 1984.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão.* Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos:* o índio branco. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Três (Coleção Vida dos Grandes Brasileiros), 1974.

SEKEFF, Maria de Lourdes. Villa-Lobos e os 500 anos do Brasil. *In: Revista Brasiliana,* Rio de Janeiro: ABM, set. 2000.

SOUZA, Jusamara. Política na prática da educação musical nos anos trinta. *In: Em Pauta*, v. 3, n. 4, Porto Alegre, 1991.

_______. A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical. *In: Revista Brasiliana*, Rio de Janeiro: ABM, n. 3, pp. 18-25, 1999.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira:* música. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). *In: O nacional e o popular na cultura brasileira:* música. São Paulo: Brasiliense, 2001, pp. 129-191.

_______. *O coro dos contrários:* a música em torno da Semana de 22. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Teses e dissertações

AVANCINI, Elsa Gonçalves. *O canto orfeônico escolar e a formação da identidade nacional no Brasil 1937-1961*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. (Tese de doutorado)

CHERÑAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete:* música e política no tempo de Villa-Lobos. Campinas: Unicamp, 2003. (Dissertação de mestrado)

FELIZ, Júlio da Costa. *Consonâncias e dissonâncias de um canto coletivo:* a história da disciplina canto orfeônico no Brasil. Campo Grande: UFMS, 1998. (Dissertação de mestrado em educação)

GALINARI, Melliandro Mendes. *A Era Vargas no pentagrama:* dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos. Belo Horizonte: UFMG, 2007. (Tese de doutorado)

GILIOLI, Renato de Souza Porto. *Civilizando pela música*: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910 – 1920). São Paulo: USP, 2003. (Dissertação de mestrado)

GUÉRIOS, P. R. *Lutando por sua predestinação:* um estudo antropológico da trajetória de Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. (Dissertação de mestrado)

LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o canto orfeônico:* música, nacionalismo e ideal civilizador. São Paulo: Unesp, 2005. (Dissertação de mestrado)

MAGALHÃES, Homero Ribeiro de. *A obra pianística de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Unesp, 1994. (Tese de doutorado)

SANTOS, Marco Antonio Carvalho. *Música e hegemonia*: dimensões político-educativas da obra de Villa-Lobos. Niterói: UFF, 1996. (Dissertação de mestrado)

VENZO CLÉMENT, Jeanne. *Villa-Lobos, Éducateur*. Paris: Sorbonne, 1980. (Tese de doutorado)

Gravações

Villa-Lobos no canto orfeônico. Coro dos meninos cantores de Petrópolis, regência de José Vieira Brandão. Produção do MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1977. Gravadora Caravelle.

Villa-Lobos: seleção do guia prático. Arranjos de Guerra Peixe, com Coro Infantil do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Quinteto Villa-Lobos. Funarte, 1987.

Sites acessados

http://www.abmusica.org.br/ – Academia Brasileira de Música

http://www.museuvillalobos.org.br/ – Museu Villa-Lobos

Outras referências bibliográficas

ABUD, Katia Maria. Formação da alma e do caráter nacional: ensino de história na Era Vargas. *In: Revsita Brasileira de História*. v. 18 n. 36. São Paulo, 1998.

ANDRADE, Carlos Drumond de. Glória amanhecendo. *Presença de Villa-Lobos*. v. 6, pp. 66-69. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1970.

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira [1928]*. São Paulo, Martins, 1972.

ANTONIO CANDIDO. Prefácio *in* MICELI, Sérgio, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: Institute of Latin American Studies, 1994.

BUCI-GLUCKSMANN, Christinne. *Gramsci e o estado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*: o imaginário da República no Brasil. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHECHIM FILHO, Antônio. *Excursão artística Villa-Lobos*. Editado pelo autor, s.d.

CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil:* canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru, SP: Edusc, 1998.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci*: um estudo sobre seu pensamento político. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CURY, Carlos R. Jamil. *Ideologia e educação brasileira.* São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1988.

FUKS, Rosa. *O discurso do silêncio.* Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.

GOLDEMBERG, Ricardo. *Educação musical:* a experiência do canto orfeônico no Brasil. http://www.samba-choro.com.br/debates/1033405862 (acesso em 10 de out. 2009)

GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, a política e o estado moderno.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci.* Rio de Janeiro: Graal, 1978.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana* [on line] 2003, v. 9, n.1, pp. 81-108.

HORTA, José Silvério Baía. *O hino, o sermão e a ordem do dia:* regime autoritário e a educação no Brasil (1930-1945). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos:* uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

IANNI, Octavio. *Estado e planejamento econômico no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

LORENZO FERNANDEZ, Oscar. O canto coral nas escolas. *In: Revista Brasileira de Música,* 2. fasc., junho, 1938. Publicação da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos:* compositor brasileiro. Ministério da Cultura/Fundação Nacional Pró-Memória/Museu Villa-Lobos, 6. ed., s.d.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945).* São Paulo: Difel, 1979.

NUNES, Clarice. *Educação brasileira e cidadania:* uma história de ampliação e restrição. Texto inédito elaborado para concurso de professor adjunto da UFF, 1992.

______ . História da educação brasileira: novas abordagens de velhos objetos. *In: Teoria & educação 6,* 1992.

RIBAS, J. Carvalhal. *Música e medicina.* São Paulo, Gráfica e Edit. Edigraf Ltda., 1957.

SCHWARTZMAN, S., BOMENY, H. M. B., COSTA, V. M. R.. *Tempos de Capanema.* Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984.

SOUZA, Ricardo Luiz de. Nacionalismo e autoritarismo em Alberto Torres. *In Sociologias*, Porto Alegre, ano 7, n. 13, jan/jun 2005, pp. 302-323.

VIEIRA, Sofia Lerche; FARIAS, Isabel M. S. de. *Política educacional no Brasil:* introdução histórica. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.

WEBER, Max. *Ensaios de sociologia.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 4ª edição, 1979.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). *In: O nacional e o popular na cultura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 2001, pp. 129-191.

ANEXO 1

"IN MEMORIAM"

Na manhã de 17 de novembro, morreu Heitor Vila-Lobos[24]*, expoente da arte musical contemporânea. De toda parte do mundo, onde sua obra era conhecida, partiram testemunhos de saudade. A* Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos *presta homenagem ao Compositor, Maestro e professor, tornando suas as palavras de Carlos Drumond de Andrade, ao evocar em "Glória Amanhecendo" a face telúrica e vigorosa do artista.*

GLÓRIA AMANHECENDO

Era um espetáculo. Tinha algo de vento forte na mata, arrancando e fazendo redemoinhar ramos e folhas; caía depois sobre a cidade, para bater contra as vidraças, abri-las ou despedaçá-las, espalhando pelas casas, derrubando tudo; quando parecia chegado o fim do mundo, ia abrandando, convertia-se em brisa vesperal, cheia de doçura. Só então se percebia que era música, sempre fora música.

Assim é que eu vejo Heitor Vila-Lobos na minha saudade que está apenas começando, ao saber de sua morte, mas que não altera em nada a visão antiga e constante. Quem o viu um dia comandando o coro de quarenta mil vozes adolescentes, no estádio do Vasco da Gama, não pode esquecê-lo nunca. Era a fúria organizando-se em ritmo, tornando-se melodia e criando a comunhão mais generosa, ardente e purificadora que seria possível conceber. A multidão em torno vivia uma emoção brasileira e cósmica, estávamos tão unidos uns aos outros, tão participantes e ao mesmo tempo tão individualizados e ricos de nós mesmos, na plenitude de nossa capacidade sensorial, era tão belo e esmagador, que para muitos não havia outro jeito senão chorar; chorar de pura alegria. Através a cortina de lágrimas, desenhava-se a nevoenta figura do maestro, que captava a essência musical de nosso povo, índios, negros, trabalhadores do eito, caboclos, seresteiros de arrabalde; que lhe juntara ecos e rumores de rios, encostas, grutas, lavouras, jogos infantis, assobios e risadas de capetas folclóricos.

"Telúrico" dir-se-ia palavra cunhada para definir Vila-Lobos, tamanha era nele a identificação musical com a terra, mas o criador não cabia dentro do vocábulo. Encarnava ainda o mistério do artista, em sua intemporalidade e inespacialidade; encarnava-o até à revelia de si mesmo, pois muitas vezes o que se

---

[24] O nome do compositor aparece em todo o texto grafado como Vila e não como Villa.

manifestava à superfície era o homem comum, com suas contingências e limitações. Mas, no fundo, o ente fabuloso espreitava, prestes a irromper e subjugar o Vila trivial, impondo-lhe e impondo-nos a sua grandeza. Há tantos falsos grandes, e tantos grandes laboriosos, que só conseguem sê-lo à custa da superposição calculada e teimosa de pedrinhas e sarrafos; em Vila, a grandeza não era apenas autêntica, mas espontânea, inelutável, independia dele, do que ele pretendesse, pensasse ou dissesse; até parecia brigar com o proprietário, às vezes.

Com todo orgulho de sabê-lo brasileiro, alguma coisa me perturbava em sua personalidade artística: intuía que Vila concentrava uma expressão maior, raríssima entre nós: a expressão americana. Em geral somos homens de uma cidade, no máximo de uma região que nos condiciona e explica: poucos sabem, através de uma obra de invenção ou reflexão, dar uma imagem do Brasil e confundir-se com ela; mas quando alguém chega a incorporar um imponderável geofísico e humano, que excede o quadro nacional e sugere uma realidade mais vasta e complexa, de que apenas começamos a tomar consciência, como é a realidade interior da América, esse alguém nos causa uma espécie de assombro feliz. Foi o caso de Vila-Lobos; é o caso de Portinari, hoje acima e além dos caprichos das modas. E isso explica talvez um pouco a "solidão" nacional de ambos.

Vila foi tido por muito tempo, entre nós, como um artigo de exportação; sua glória vinha da Europa e dos Estados Unidos para refletir-se no Brasil, e este se mostrava mais sensível aos aspectos brilhantes de sua notoriedade que à corrente profunda de vida e criação que circulava em sua obra. As gerações mais novas parece que o vão encontrando, graças ao alargamento da cultura musical e também à divulgação de boas gravações estrangeiras, já que as execuções nacionais nem sempre deram tudo que podiam dar. A tristeza de muitos, principalmente de moços, ontem, no salão do Ministério da Educação, em meio às gigantescas massas florais que lhe cercavam o corpo, enquanto se fazia ouvir o grave coral melancólico, me comunicou o sentimento consolador de que a glória de Vila-Lobos está amanhecendo no Brasil.

Carlos Drumond de Andrade
(*Correio da Manhã,* 19-11-59)

ANEXO 2

APELO AO CHEFE DO GOVERNO PROVISÓRIO DA REPÚBLICA BRASILEIRA*

No intuito de prestar serviços ativos ao meu país, como um entusiasta patriota que tem a devida obrigação de por à disposição das autoridades administrativas todas as suas funções especializadas,préstimos, profissão, fé e atividade, comprovadas pelas suas demonstrações públicas de capacidade, quer em todo o Brasil, quer no estrangeiro, vem o signatário, por este intermédio, mostrar a Vossa Excelência o quadro horrível em que se encontra o meio artístico brasileiro, sob o ponto de vista da finalidade educativa que deveria ser e Ter para os nossos patrícios, não obstante sermos um povo possuidor, incontestavelmente, dos melhores dons da suprema arte.

O momento, senhor presidente, parece propício para que Vossa Excelência possa mostrar com a ação e um gesto decisivos, o alto valor com que Vossa Excelência distingue os nossos artistas e a grande arte no Brasil.

Um e outro se acham em quase completa penúria, de um declive fatal, provocado pelas crises imprevistas e ininterruptas, que tem sacudido o mundo inteiro após a grande guerra. Era preciso encontrar um meio prático e rápido para suavizar esta situação, evitar a queda do nosso nível artístico.

A solução única, acreditamos, foi finalmente encontrada! E nunca digam os incrédulos que para os grandes males não há remédios... Depois de muito amadurecer ideias e examinar fatos concretos, aplicados e extraídos de realidade em realidade, numa observação demorada e justa, resolvemos formular as sugestões que pedimos vênia para endereçar a Vossa Excelência. Possa, Excelentíssimo Senhor Presidente, como os eloquentes argumentos aqui expedidos, ter constantemente presente em sua memória, a estatística de nossos artistas, quase inteiramente desamparados.

Como vem de ser mostrado a Vossa Excelência, acham-se desamparados para mais de trinta e quatro mil musicistas profissionais, em todo o Brasil, homens que representam, entretanto, pelos seus valores como artistas, quatro vezes os valores representativos pessoais, porque assim é e tem sido em todos os países, em todas as épocas, a diferença de valor intelectual de que se destaca do vulgar esta gente privilegiada. E a arte da pintura? a escultura? a dança elevada? Esta nem existe entre nós que seja uma afirmação; quanto a arte da dança

---

* Villa-Lobos, H. Apelo ao chefe do governo provisório da República Brasileira. *In: Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972. p. 85. 7.º v.

elevada é justamente umas das que o Brasil poderia cultivar com superioridade sobre os demais países, porque é notória a beleza plástica da mulher brasileira; a flexibilidade dos nossos atletas; o ritmo singular e obstinado da nossa música popular; o amor que possuímos pelos livres movimentos físicos diante da nossa incomparável natureza; e o gosto pela fantasia delirante demonstrada, sobejamente, na predileção, quase maníaca, pelas festas do Carnaval carioca. E o nosso encantado Teatro Brasileiro? As nossas comédias, nossas óperas, nossos gêneros originais típicos e ingênuos? Porque, felizmente, a arquitetura, a poesia, a literatura, a filosofia, a ciência, a religião católica, outras seitas, preceitos e doutrinas aplicados ao nosso país, sempre têm encontrado um pequenino campo de explanação, conquanto que bem pouco cuidado pelos nossos governos passados. – E a música? Peço ainda permissão para lembrar a Vossa Excelência que é incontestavelmente a música, como linguagem universal que melhor poderá fazer a mais eficaz propaganda do Brasil, no estrangeiro, sobretudo se for lançada por elementos genuinamente brasileiros, porque desta forma ficará mais gravada a personalidade nacional, processo este que melhor define uma raça, mesmo que esta seja mista e não tenha tido uma velha tradição.

De modo que hoje, dia 1.º de fevereiro de 1932, espero que Vossa Excelência irá decidir, com acerto, a verdadeira situação das artes no Brasil. [...]

Mostre Vossa Excelência Senhor Presidente, aos derrotistas mentirosos ou aos pessimistas que vivem não acreditando num milagre da proteção do governo às nossas artes, que Vossa Excelência é de fato o lutador consciente e realizador, tomando, incontinenti, uma realidade o DEPARTAMENTO NACIONAL DE PROTEÇÃO ÀS ARTES. E com isto Vossa Excelência terá salvo nossas artes e nossos artistas, que bendirão toda a existência de Vossa Excelência.

Fevereiro de 1932.

ANEXO 3

DECRETO nº 19.890 – DE 18 DE ABRIL DE 1931

Dispõe sobre a organização do ensino secundário

Art. 3º Constituirão o curso fundamental as matérias abaixo indicadas, distribuídas em cinco anos, de acordo com a seguinte seriação:

1ª série: Português – Francês – História da civilização – Geografia – Matemática – Ciências físicas e naturais – Desenho – **Música (canto orfeônico)**.

2ª série: Português – Francês – Inglês – História da civilização – Geografia – Matemática – Ciências físicas e naturais – Desenho – **Música (canto orfeônico)**.

3ª série: Português – Francês – Inglês – História da civilização – Geografia – Matemática – Física – Química – História natural – Desenho – **Música (canto orfeônico)**.

4ª série: Português – Francês – Inglês – Latim – Alemão (facultativo) – História da civilização – Geografia – Matématica – Física – Química – História Natural – Desenho.

5ª série: Português – Latim – Alemão (facultativo) – História da civilização – Geografia – Matemática – Física – Química – História natural – Desenho.

ANEXO 4

DECRETO-LEI N. 9.494 – DE 22 DE JULHO DE 1946
Lei orgânica do ensino de canto orfeônico

O presidente da república, usando da atribuição que lhe confere o artigo 180 da Constituição, decreta a seguinte:
Lei orgânica do ensino de canto orfeônico

TÍTULO I
Da organização do ensino de canto orfeônico

CAPÍTULO I
Da finalidade do ensino de canto orfeônico.
Art. 1º O ensino de canto orfeônico terá por finalidade:
I. Formar professores de canto orfeônico;
II. Proporcionar aos estudiosos os meios de aquisição de cultura musical, especializada, de canto orfeônico;
III. Incentivar a mentalidade cívico-musical dos educadores.

CAPÍTULO II
DOS CURSOS
Art. 2º O ensino de canto orfeônico será ministrado em curso de especialização, para formação de professor.
Parágrafo único. Ao curso de especialização precederá o curso de preparação, destinado aos que não tenham curso completo da Escola Nacional de Música ou estabelecimento equiparado ou reconhecido.
Art. 3º Ao curso de especialização para formação de professores de canto orfeônico seguir-se-ão, facultivamente, cursos de aperfeiçoamento com a duração de um ano.

CAPÍTULO III
Do tipo de estabelecimento de ensino de canto orfeônico.
Art. 4º Haverá um único tipo de estabelecimento de ensino de canto orfeônico: “O conservatório”, que se destinará à formação de professor de canto orfeônico nas escolas pré-primárias, primárias e de grau secundário.
Art. 5º Os estabelecimentos de ensino de canto orfeônico federais, equiparados ou reconhecidos, não poderão adotar outra denominação que não a de conservatório.

CAPÍTULO I

DO CURSO DE PROFESSOR DE CANTO ORFEÔNICO

Art. 6º O curso de especialização para formação de professor de canto orfeônico abrangerá o ensino das seguintes disciplinas:

I – Didática do canto orfeônico.

1. Fisiologia da voz.
2. Politonia coral.
3. Prosódia musical.
4. Organologia e organografia.

II – Prática do canto orfeônico

1. Teoria do canto orfeônico.
2. Prática de regência.
3. Coordenação orfeônica escolar.

III – Formação musical

1. Didática de ritmo.
2. Didática de som.
3. Didática da teoria musical.
4. Técnica vocal.

IV – Estética musical

1. História da educação musical.
2. Apreciação musical.
3. Etnografia musical e pesquisas.
4. Folclórica.

V – Cultura pedagógica

1. Biologia educacional.
2. Psicologia educacional.
3. Filosofia da educação.
4. Terapêutica pela música.
5. Educação esportiva.

Art. 7º O curso de Preparação abrangerá o ensino das seguintes disciplinas:

I – Didática do canto orfeônico

1. Fisiologia da voz.
2. Prosódia musical.
3. Organologia e organografia.

II – Prática do canto orfeônico

1. Teoria de canto orfeônico.

III – Formação musical

1. Didática do ritmo.

2. Didática do som.
3. Didática da teoria musical.
4. Técnica vocal.
IV – Estética musical
1. Apreciação musical.
2. Etnografia musical e pesquisas folclóricas.
V – Cultura pedagógica
1. Educação esportiva.
Parágrafo único. Anexo ao curso de preparação funcionará um curso de extensão, facultativo, para formação de músico-artífice, que abrangerá o ensino das disciplinas seguintes:
I – Formação musical
1. Prática do ritmo.
2. Prática do som.
3. Teoria musical.
II – Ensino técnico
1. Cópia de música.
2. Gravação musical.
3. Impressão musical .
III – Prática do canto orfeônico
1. Teoria do canto orfeônico.
IV – Cultura pedagógica
1. Educação esportiva.
Art. 8º O curso de Aperfeiçoamento obedecerá a regulamento, que será periodicamente baixado, conforme as necessidades da respectiva orientação pedagógica.

CAPÍTULO II

Art. 9º As disciplinas do curso de formação de professores de canto orfeônico terão a seguinte seriação:

Primeira Série

1. Fisiologia da voz.
2. Prática do canto orfeônico.
3. Teoria do canto orfeônico.
4. Prática de regência.
5. Didática do ritmo.
6. Didática do som.
7. Didática da teoria musical.
8. Técnica vocal.

9. História da educação musical.
10. Apreciação musical.
11. Etnografia musical e pesquisas folclóricas.
12. Biologia educacional.
13. Psicologia educacional.
14. Terapêutica pela música.
15. Educação esportiva.
Segunda série
1. Didática do canto orfeônico.
2. Prosódia musical.
3. Organologia e organografia.
4. Prática do canto orfeônico
5. Prática de regência.
6. História da educação musical.
7. Apreciação musical.
8. Etnografia musical.
9. Biologia educacional.
10. Psicologia educacional.
11. Filosofia da educação.
12. Terapêutica pela música.
Art. 10. As disciplinas do curso de formação de músico-Artífice terão a seguinte seriação:

Primeiro Período
1. Cópia de música.
2. Gravação musical.
3. Impressão musical.
4. Prática do canto orfeônico.
5. Prática do ritmo.
6. Prática do som.
7. Teoria musical.
8. Educação esportiva.
Segundo Período
1. Cópia de música.
2. Gravação musical.
3. Impressão musical.
4. Prática do ritmo.
5. Prática do som.

TÍTULO III

Dos programas das disciplinas e da conclusão de cursos

CAPÍTULO I

DOS PROGRAMAS

Art. 11. Organizar-se-ão os programas das disciplinas ministradas nos conservatórios de Canto Orfeônico obedecendo às seguintes normas gerais:

1. Didática do canto orfeônico, que se destina a fazer a apuração de todos os conhecimentos adquiridos no currículo geral do conservatório, concentrando-se na metodologia do ensino geral do canto orfeônico.
2. Fisiologia da Voz, que ministrará o conhecimento das principais funções relativas a voz e a tudo aquilo que se refere à boa conservação da mesma.
3. Polifonia Geral, que promoverá o exercício da capacidade de melhor percepção dos sons simultâneos nas vozes, procurando desenvolver, por processos simples e diretos, o sentido de criação no terreno polifônico.
4. Prosódia musical, que orientará os alunos no que se refere ao perfeito domínio da linguagem cantada, habilitando-os a conjugar letra e melodia.
5. Organologia e Organofratia, que ensinará a nomenclatura instrumental, sua origem, natureza, e finalidade, do mesmo modo que a denominação dos diversos conjuntos de instrumentos, desde os primitivos e clássicos aos modernos e folclóricos.
6. Prática do canto orfeônico, que se destinará a promover a execução pedagógica de toda a teoria do ensino de canto orfeônico e a avivar os pontos capitais da cultura geral de cada indivíduo, segundo os problemas sugeridos incidentalmente nos assuntos de aula, bem como a despertar o senso do tirocínio escolar e a desenvolver a capacidade de criação para a vida cívico-artístico social na escola.
7. Teoria do canto orfeônico, que ensinará as regras e sistemas de canto orfeônico.
8. Prática de Regência, que desenvolverá no professor-aluno a consciência do dirigente de conjunto de vozes escolares, não só do ponto de vista técnico e estético como sob o aspecto pedagógico.
9. Didática do ritmo e didática do som que serão duas cadeiras distintas mas interdependentes, destinando-se a desenvolver a percepção e o domínio consciente dos principais fatores da música., quais sejam: o ritmo, o som, o intervalo, o acorde, o tempo, o conjunto e o timbre.
10. Didática da teoria musical que se destinará a recapitulação dos conhecimentos da teoria musical adquiridos pelos alunos antes de ingressarem no curso de especialização, dando-lhes a necessária uniformidade de orientação. Utilizará, métodos e processos práticos e especiais no mais concentrado sistema de recursos, para ensinamento dos pontos indispensáveis da tradicional teoria da música, baseando-se sempre, nas obras didáticas especializadas de canto orfeônico.

11. Técnica vocal que preparará o professor para articular e guiar a voz dos alunos, evitando vícios de entoação e quaisquer outros defeitos.
12. História da educação musical que ministrará o conhecimento das transformações por que passou a educação musical, geral e especializada, incluindo explanação da história geral da música, e, em particular, da música no Brasil, e orientando pedagogicamente os alunos naquilo que deve ser ensinado nas escolas de cultura geral.
13. Apreciação musical, que desenvolverá o senso de discernimento dos alunos no que se refere a espécies, gênero, formas e estilos de música, desde a popular à mais elevada.
14. Etnografia musical e pesquisas folclóricas, que ministrará conhecimentos elementares de etnologia e etnografia ligados à música, para melhor compreensão e boa execução das pesquisas folclóricas estrangeiras e nacionais.
15. Biologia, psicologia e filosofia educacionais, que ministrarão o ensino das noções indispensáveis dessas matérias, aplicadas às necessidades do ensino de canto orfeônico, proporcionando, no curso de aperfeiçoamento, esses ensinamentos num grau mais elevado.
16. Terapêutica pela música, que preparará o professor-aluno no sentido de empregar os meios musicais indicados, segundo resultados colhidos em experiências científicas, para o tratamento de alunos anormais ou displicentes em face da música, assim como corrigir deficiências dos alunos provindos de meios sociais atrasados.
17. Educação esportiva, que ministrará noções de educação física relacionadas com o ensino do canto orfeônico e transmitirá as regras de comportamento social na vida escolar, inerentes ao magistério do canto orfeônico.
18. Cópia de música, que consistirá em cópia em papel liso e com pentagrama; execução de matrizes para mimeógrafo; cópia em papel vegetal.
19. Gravura musical, que consistirá na preparação de chumbo para gravação; tiragem de provas de chapas; gravação;
20. Impressão musical, que consistirá na impressão em mimeógrafo; reprodução de cópia heliográfica; impressão em máquina rotativa; reprodução de cópia em rotofoto.

CAPÍTULO II

DAS PARTICULARIDADES DE ALGUMAS DISCIPLINAS

Art. 12. As classes de Coordenação Orfeônica Escolar terão caráter experimental e os professôres darão aulas dessa disciplina a alunos de conservatório das escolas pré-primárias, primárias e de gráu secundário.

CAPÍTULO III

DOS DIPLOMAS DOS CERTIFICADOS

Art. 13. Conferir-se-á aos alunos que concluírem o curso de qualquer disciplina isolada e aos que concluírem os cursos de preparação e aperfeiçoamento, nos conservatórios de canto orfeônico, um certificado da conclusão de ditos cursos, conferindo-se diploma somente àqueles que concluírem o curso de especialização.

Art. 14. Somente os diplomas e certificados expedidos pelos conservatórios oficiais, reconhecidos e equiparados darão aos respectivos possuidores o direito de exercer o magistério do canto orfeônico, e, ainda assim, quando devidamente registrados no competente órgão do Ministério da Educação e Saúde.

TÍTULO IV

Da vida escolar

CAPÍTULO I

DISPOSIÇÕES PRELIMINARES

Art. 15. Os trabalhos escolares constarão de lições, exercícios e exames. Os exames serão de três ordens: vestibulares, de promoção e de habilitação.

CAPÍTULO II

DO ANO ESCOLAR

Art. 16. O ano escolar, no ensino de canto orfeônico, dividir-se-á em quatro períodos:

a) Dois períodos letivos, num total de nove meses.

b) Dois períodos de férias, num total de três meses.

§ 1º O primeiro período letivo terá início a 1 de março, encerrando-se a 15 de junho; o segundo período letivo terá início a 1 de julho, encerrando-se a 15 de dezembro; devendo os exames ser realizados de 1 a 31 de março, e de 15 de novembro a 15 de dezembro.

§ 2° O primeiro período de férias principiará 16 de dezembro e terminará no último dia de fevereiro; o segundo período de férias principiará a 16 e terminará a 30 de junho.

CAPÍTULO III

DOS ALUNOS

Art. 17. Os alunos dos estabelecimentos de ensino de canto orfeônico poderão ser de três categorias:

a) Alunos regulares;

b) alunos de disciplinas isoladas;

c) alunos ouvintes.
§ 1° Alunos regulares serão os que estiverem inscritos nos cursos, compreendidas todas as disciplinas que os compõem e sujeito a todas as exigências legais.
§ 2º Alunos de disciplinas isoladas serão os que estudarem uma ou mais disciplinas livremente escolhidas; podem ser admitidos no primeiro ano de cada disciplina; e ficam sujeitos a exames e demais trabalhos escolares.
§ 3° Alunos ouvintes serão os que não estiverem sujeitos a, exames e a trabalhos escolares. Não serão admitidos nas classes de ensino individual.

CAPÍTULO IV

DA LIMITAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO TEMPO DE TRABALHOS ESCOLARES

Art. 18. O plano de distribuição de tempo em cada semana é matéria do horário escolar, que será fixado pela direção dos estabelecimentos de ensino de canto orfeônico antes do início do ano letivo, observadas as determinações dos programas quanto ao número de aulas semanais de cada disciplina.

CAPÍTULO V

DA FREQUÊNCIA E AVALIAÇÃO DO APROVEITAMENTO

Art. 19. Será obrigatória a frequência às aulas, só podendo, em cada disciplina, prestar exame, de primeira época, o aluno que tiver frequentado pelo menos dois terços das aulas dadas e, de segunda época, o que houver frequentado a metade ou mais da metade das aulas.
Art. 20. O aproveitamento do aluno será avaliado mediante trabalhos práticos e arguições mensais, de abril a novembro, a que o respectivo professor atribuirá notas de zero a dez.
Parágrafo único. A nota anual por disciplina será a média aritmética das notas mensais, considerando-se como nota zero, no cálculo da média, os exercícios e as arguições a que o aluno faltar.

CAPÍTULO VI

DAS ATIVIDADES COMPLEMENTARES

Art. 21. Os estabelecimentos de ensino de canto orfeônico deverão promover entre os alunos a organização e o desenvolvimento de instituições escolares de caráter cultural e estatístico, como revistas, jornais. clubes e grêmios, em regime de autonomia, bem como deverão organizar, sempre que possível, arquivos. museus, bibliotecas, publicações especializadas, gabinete de pesquisas de folclore e musicologia, centros de debates e de exercícios culturais e pedagógicos, bem como laboratórios de voz, destinados a trabalhos de correção de voz e pesquisas de fonética.

Art. 22. Aos estabelecimentos referidos no artigo anterior recomenda-se a criação de arquivos, museus, bibliotecas, publicações especializadas. gabinetes de pesquisas de folclore musicologia, centros de debates e de exercícios culturais e pedagógicos bem como laboratórios de voz, destinados a trabalhos de correção de voz e pesquisas fonéticas.
Art. 23. Nos conservatórios de canto orfeônico haverá, como atividade complementar da cadeira de didática de canto orfeônico, centros de coordenação, com reuniões semanais, das quais participarão os corpos docente e discente dos conservatórios, professores de canto orfeônico e ex-alunos.

CAPÍTULO VII

DOS EXAMES

Art. 25. Os exames de promoção habilitarão à matrícula na série seguinte de uma mesma disciplina.
Art. 26. Os exames de habilitação serão prestados para concluir a última série de uma disciplina ou de um curso.
Art. 27. Haverá três espécies de exames, conforme a natureza da disciplina: exame escrito, exame oral e exame prático.
Art. 28. Facultar-se-á segunda chamada ao aluno que à primeira não tiver comparecido por moléstia, impeditiva de trabalho escolar ou luto por falecimento de pessoa da família.
§ 1º Somente se permitirá a segunda chamada dentro do prazo de 30 dias depois da primeira.
§ 2° Dar-se-á nota zero ao aluno que deixar de comparecer à primeira, chamada sem motivo de força maior nos termos do artigo ou ao que não comparecer à segunda chamada.
Art. 29. Os exames serão prestados perante banca examinadora composta de três professores, inclusive o professor da cadeira. As notas serão consignadas em mapas individuais, pelos examinadores, cabendo à Secretaria a extração da média.

CAPÍTULO VIII

DA ADMISSÃO

Art. 30. No curso de formação de professor de canto orfeônico serão admitidos alunos a partir de dezesseis anos completos, os quais deverão apresentar certificado de conclusão do segundo ciclo em conservatório de música, ou de curso de preparação nos conservatórios de canto orfeônico e terão de submeter-se a provas de aptidão musical, que servirão de base para a classificação dos candidatos.
Art. 31. No curso de preparação serão admitidos alunos a partir de quinze anos completos, os quais deverão apresentar certificado de conclusão de curso ginasial e

submeter-se a provas de aptidão musical. para efeito de classificação dos candidatos.
Art. 32. No curso de formação de músico-artífice serão admitidos alunos a partir de dezesseis anos completos, os quais deverão apresentar certificado de conclusão de curso primário e serão submetidos a prova de conhecimentos musicais.
Parágrafo único. Na falta de documento que ateste a conclusão do curso primário, o candidato deverá submeter-se a, exame de suficiência do nível desse curso.

CAPÍTULO IX
DA PROMOÇÃO E HABILITAÇÃO
Art. 33. A média das notas mensais, atribuídas em classe, pelo professor, será computada para promoção ou habilitação, valendo um terço, da média geral, em cujo cálculo serão funções essa nota, e a dos exames.
Art. 34. Nas classes de conjunto não haverá exames e a promoção ou habilitação terá por base as notas mensais atribuídas pelo professor e uma hora de frequência a todas as aulas dadas e grau zero a falta a um têrco das aulas dadas.
Art. 35. O aluno reprovado em uma só disciplina poderá ser promovido de série, mas dependendo da mesma; entretanto, não poderá ser admitido em outro ciclo na dependência de qualquer disciplina do ciclo anterior, a não ser no caso do artigo
Parágrafo único. O aluno que não obtiver promoção ou habilitação nas classes de conjunto perderá o ano.
Art. 36. Considerar-se-á aprovado o aluno que tiver as médias anuais mínimas de cinco em cada disciplina e seis no conjunto delas.

TÍTULO V
Da organização escolar

CAPÍTULO I
DOS ESTABELECIMENTOS DE ENSINO DE CANTO ORFEÔNICO FEDERAIS, EQUIPARADOS E RECONHECIDOS.
Art. 37. Além dos estabelecimentos de ensino de canto orfeônico federais, mantidos pela União, haverá no país duas outras modalidades de estabelecimentos de ensino: os equiparados e os reconhecidos.
§ 1º Estabelecimentos de ensino de canto orfeônico equiparados serão os mantidos pelos estados, pelo Distrito Federal e pelos territórios, com estrita obediência a este decreto-lei, e que hajam sido autorizados pelo governo Federal.
§ 2º Estabelecimentos de ensino de canto orfeônico reconhecidos serão os que forem mantidos pelos municípios ou por particulares de personalidade jurídica, e que o governo federal haja autorização a funcionar.
Parágrafo único. A equiparação ou o reconhecimento será suspenso ou cassado

sempre que o estabelecimento de ensino, por deficiência de organização ou quebra de regime, assegurar as condições de eficiência indispensáveis.
Art. 38. Conceder-se-á equiparação ou o reconhecimento aos estabelecimentos de ensino cujas condições de instalação e de organização o Ministério da Educação e Saúde tenha prèviamente verificado que satisfazem as exigências legais mínimas para o seu funcionamento normal.
Art. 39. Os Estabelecimentos de ensino de música reconhecidos poderão realizar cursos de formação de professor de canto orfeônico que funcionarão anexos aos estabelecimentos originais sob a denominação de conservatório de canto orfeônico.

CAPÍTULO II

DA INSPEÇÃO FEDERAL DO ENSINO DE CANTO ORFEÔNICO

Art. 40. O Ministério da Educação e Saúde exercerá inspeção sobre os estabelecimentos de ensino de canto orfeônico equiparados ou reconhecidos.
§ 1° A inspeção far-se-á sob o ponto de vista administrativo e tendo em vista zelar pela exata observância dos programas e outras disposições legais de natureza pedagógica.
§ 2º A inspeção limitar-se-á ao mínimo imprescindível a assegurar a ordem e a eficiência escolares.
Art. 41. Haverá orientadores de ensino de canto orfeônico, destinados a manter a sua unidade em todo o país, e somente eles poderão funcionar como inspetores de canto orfeônico e como inspetores de ensino de canto orfeônico ministrado nos estabelecimentos de ensino pré-primário, primário e de grau secundário.
Art. 42. Com jurisdição em cada uma das regiões que forem estabelecidas pelo ministro da Educação e Saúde, haverá, orientadores-chefes de ensino de canto orfeônico a quem incumbirá em todos os estabelecimentos em que for ministrado e naqueles em que se formarem professores para o mesmo.
Art. 43. Só poderão ocupar cargos de orientadores de ensino de canto orfeônico, nos estabelecimentos mencionados nos arts. 42 e 43, os portadores de diplomas expedidos por conservatórios de canto orfeônico.

CAPÍTULO III

DA ADMINISTRAÇÃO ESCOLAR

Art. 44. A administração de cada estabelecimento de ensino estará enfeixada na autoridade do diretor, que presidirá ao funcionamento dos serviços escolares, ao trabalho dos professores, às atividades dos alunos e às relações da comunidade escolar com a vida exterior, velando por que regularmente se cumpra, no âmbito de sua ação, a ordem educacional vigente no país, excluídas as atribuições que competem privativamente às comissões técnicas.

Art. 45. A administração escolar atenderá a necessidade de limitar o número de matrícula à capacidade didática de cada estabelecimento.
Art. 46. Nos conservatórios de canto orfeônico as comissões técnicas a que se refere o art. 44 serão constituídas pelos professores dos grupos de cadeiras abaixo discriminadas:
I – Comissão técnica de didática do canto orfeônico
1. Didático de canto orfeônico.
2. Fisiologia da voz.
3. Prosódia musical.
II – Comissão técnica de prática do canto orfeônico
1. Prática de canto orfeônico.
2. Teoria do canto orfeônico.
3. Prática de regência.
III – Comissão técnica de formação musical
1. Didática do ritmo.
2. Didática do som.
3. Didática da teoria musical.
4. Técnica vocal.
IV – Comissão técnica de estética musical
1. História da educação musical.
2. Apreciação musical.
3. Etnografia musical e pesquisas folclóricas.
V – Comissão técnica de cultura pedagógica
1. Biologia educacional.
2. Psicologia educacional.
3. Filosofia educacional.
4. Terapêutica pela música.
5. Educação esportiva.
VI – Comissão técnica de artesanato musical
1. Cópia de música.
2. Gravação musical.
3. Impressão musical.
Art. 47. Serão atribuições do diretor, além das mencionadas do artigo 45 :
I. Convocar e presidir as reuniões da congregação, das comissões técnicas e das comissões julgadoras de concursos ao magistério e a prêmio;
II. Designar professor efetivo do estabelecimento para completar as comissões julgadoras do concurso;
III. Designar substituto para presidir as comissões julgadoras de concurso quando impedido;

IV. Determinar o funcionamento conjunto de duas ou mais comissões técnicas quando se der o caso previsto no art. 53:
V – escolher na lista tríplice organizada, pela respectiva comissão técnica nome do professor que deverá reger interinamente cadeira vaga;
VI. Assinar diplomas e certificados expedidos pelo estabelecimento.
Art. 48. Serão atribuições das comissões técnicas
I. Orientar e atualizar o ensino das respectivas disciplinas;
II. Elaborar os programas de aulas, exames e concursos;
III. Designar três profissionais de reconhecida capacidade, estranhos ao estabelecimento, para integrarem as comissões julgadoras dos concursos ao magistério e a prêmio;
IV. Apresentar ao diretor a lista tríplice para provimento interino de cadeiras vagas;
V. Aprovar os pareceres das comissões julgadoras dos concursos;
Art. 49. Todo professor efetivo será membro nato de uma das comissões e obrigado a participar dos seus trabalhos.
Art. 50. As comissões serão convocadas e presididas pelo diretor, que terá voto de desempate.
Art. 51. Quando uma comissão ficar reduzida menos de três membros, o diretor passará a convocá-la para, sessões conjuntas com outra de natureza afim.
Art. 52. As comissões constituem a congregação que, convocada pelo diretor, reunir-se-á, para recepção de novos professores, homenagens a artistas ou a personalidades eminentes, proposição de títulos honoríficos e para ouras solenidades escolares.

CAPÍTULO IV

DOS CORPOS DOCENTES

Art. 53. O provimento em caráter efetivo dos professores dos estabelecimentos de ensino de canto orfeônico federais e equiparados dependerá da prestação de concurso.
Art. 54. O provimento de professor de conservatórios reconhecidos dependerá da prévia inscrição no competente registro do Ministério da Educação e Saúde.
Art. 55. Quando houver evidente vantagem para o ensino, os conservatórios federais, equiparados ou reconhecidos poderão contratar profissionais estrangeiros para reger as cadeiras de que trata esta lei ou ministrar cursos de extensão de natureza técnica ou cultural.
Parágrafo único. Os professores de que trata este artigo ficam dispensados do registro no Ministério da Educação e Saúde.
Art. 56. Promover-se-á a elevação dos conhecimentos e aperfeiçoamento da competência pedagógica dos professores de ensino de canto orfeônico, fazendo-

se concessão de bolsas de estudo para viagens ao estrangeiro e organizando-se estágios em estabelecimentos padrões.

CAPÍTULO V

DOS CONCURSOS AO MAGISTÉRIO

Art. 57. Os concursos ao magistério serão julgados por comissão de cinco membros, presidida pelo diretor ou por êle designado para substituí-lo, e dos membros restantes, três serão indicados, entre profissionais de reconhecida capacidade, estranhos ao estabelecimento, pela comissão técnica competente; e um será designado pelo diretor, que o escolherá entre os professores efetivos do estabelecimento.

Art. 58. Os recursos serão julgados pela entidade superior prevista em lei, ouvida. a competente comissão técnica.

Art. 59. Os concursos serão de títulos e de provas. O conjunto de títulos valerá tanto como cada uma das provas, que serão as seguintes, conforme a natureza da disciplina: defesa de tese; escrita; prática; execução e interpretação; didática.

Parágrafo único. A prova de didática terá o caráter de aula prática, ou esportiva, conforme a natureza da disciplina.

Art. 60. Os concursos serão regulados e orientados pela competente comissão técnica, nos estabelecimentos de ensino federais ou equiparados em que se verificar a vaga a preencher.

TÍTULO VI

Disposições transitórias

Art. 61. Os atuais estabelecimentos de ensino de canto orfeônico equiparados ou reconhecidos deverão adaptar-se ás disposições deste decreto-lei, dentro do prazo de um ano, a contar da data de sua publicação, sob pena de perderem o reconhecimento.

Art. 62. Enquanto não houver professores efetivos em número suficientes para constituírem as comissões técnicas a que se referem os artigos 44 e 48 competirão ao diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico as atribuições Constantes do artigo 48 deste decreto-lei.

Art. 63. Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 22 de julho de 1946, 125º da Independência e 58º da República.

EURICO G. DUTRA

Ernesto de Sousa Campos

ANEXO 5

LEI nº 11.769, de 18 de agosto de 2008
Mensagem de veto
Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica.
O PRESIDENTE DA REPÚBLICA faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:
Art. 1º O art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescido do seguinte § 6º:
"Art. 26. ....
....
§ 6º A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo." (NR)
Art. 2º (VETADO)
Art. 3º Os sistemas de ensino terão 3 (três) anos letivos para se adaptarem às exigências estabelecidas nos arts. 1º e 2º desta Lei.
Art. 4º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 18 de agosto de 2008; 187º da Independência e 120º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA
Fernando Haddad
Este texto não substitui o publicado no DOU de 19.8.2008